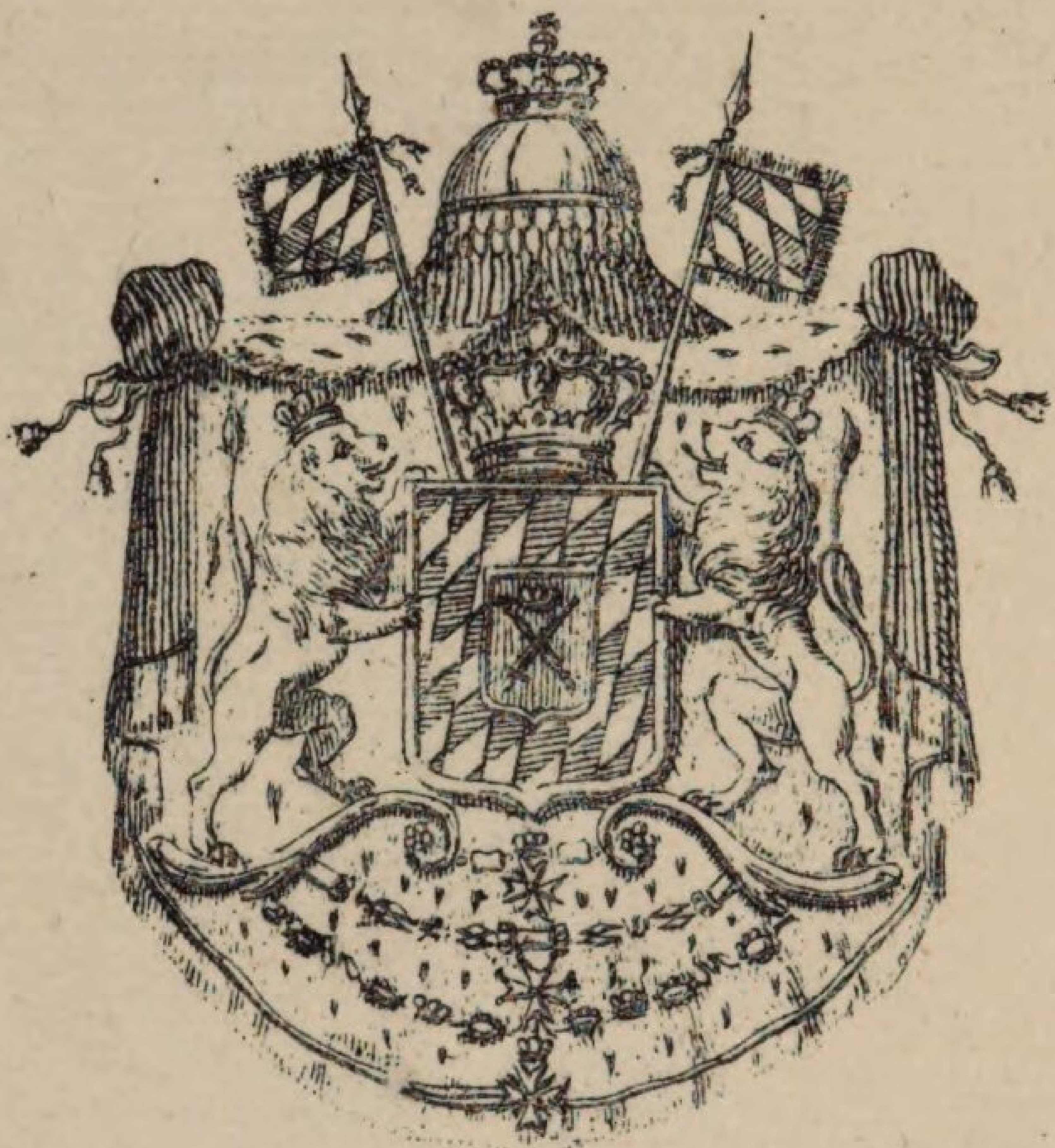
L. eleg. g. 352



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36608505550015
<36608505550015
Bayer. Staatsbibliothek

L. eleg. g. 352

BG

Kunststudien.

Von

Johann Baptist Rousseau,

Doktor der Philosophie, Kurfürstlich Hessischem Hofrath, und Mitglied mehrer gelehrten Gesellschaften.

München, 1834.

Verlag von Ernst August Fleischmann.

Wd. 160. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

71

Vorwort.

Freunde der Kunst empfangen in nachfolgenden Blättern einige meiner Vorträge, Abhandlungen, Deutungen und Kritiken. Meist hat ein öffentlicher Anlaß diese Arbeiten in's Leben gerufen, und nun wagen sie sich in anderer Form von Neuem in den Kreis literarischer Freunde, mit der Bitte um freundliche Aufnahme.

Die erste Abhandlung — über Schiller's Glocke — ist Theil einer am 30. März 1829 zu Frankfurt a. M. gehaltenen Vorlesung, wodurch sich der Umstand von selbst erklärt, daß manche Begriffserklärungen gegeben sind, die mit Rücksicht auf einen aus verschiedenen Alters- und Bildungsklassen zusammengesetzten Zuhörerkreis ertheilt werden mußten, wie auch, daß bei manchen Stellen vorzugsweise auf das Herz der Zuhörer einzuwirken versucht wurde. In Bezug auf die

S. 14 enthaltene Hindeutung, in der »Glocke« liege unverkennbar ein dramatisches Element, kann hier nachgetragen werden, daß man bekanntlich, nach dem Beispiele Weimar's, auf einigen deutschen Bühnen dieses Gedicht, und zwar mit großem Erfolg, in Scene gesetzt hat.

Der Aufsatz über Paganini erschien zuerst in der »Frankfurter Oberpostamts-Zeitung« (September 1829), und ging aus dieser, entweder ganz, oder stellenweise, in viele andere deutschen Blätter über. Ackermann übersetzte ihn in's Englische und gab ihn als eigne Broschüre in London heraus. Trotz der Abläugnung in der Einleitung, wird man es dieser Abhandlung doch anmerken, daß sie unter der Einwirkung erster Eindrücke geschrieben ist, da sie schon in der poetischen Sprache den Enthusiasmus nicht verhehlt, welchen eine große künstlerische Erscheinung im Innern des Kritikers hervorgebracht. Es gibt Fälle, wo man, über manche Dinge im Verlauf der Zeit anders belehrt, sich eines solchen Enthusiasmus, als einer Verirrung, sogar schämen kann: doch in mir hat die Paganini'sche Begeisterung kein solches Gefühl zurückgelassen, und darum

gebe ich diesen Aufsatz auch so wieder, wie er im ersten Gusse geworden.

Die Abhandlung über König Ludwigs Gedichte wurde zu Frankfurt a. M. an einem Abende öffentlich vorgetragen, nachdem die Gedichte selbst erst einen Tag zuvor daselbst im Buchhandel eingetroffen waren. Sie ist das Resultat des Fleißes einer Nacht, und darf, da sie ganz unverändert so abgedruckt ist, wie sie vorgelesen und mehrfach abgeschrieben ward, auf Nachsicht Anspruch machen, wenn das Verzeichniß der fürstlichen Sänger mangelhaft gefunden wird. Es ist seitdem in Journalen und Flugschriften über diese Gedichte viel geredet, die Lieder sind mannichfach komponirt, die Elegieen in die Sprache der Alten übertragen worden. Ich glaubte, meine Ansicht über dieselben, unbekümmert um fremde Meinungen, so wiedergeben zu müssen, wie ich sie zur Zeit ihres Erscheinens hegte; obwohl nicht zu verkennen, wie sich seit eben dieser Zeit sowohl in der Stellung Baiern's als vielleicht in den politischen Gesinnungen des Königs selbst in Folge schmerzlicher Erfahrungen so Manches geändert haben dürfte, daß man, um den König nach seinen Intentionen,

soweit dieselben Einfluß auf seine Sprache als Dichter haben, aus dem rechten Standpunkte zu erfassen, ihn schwerlich mehr auf der äusfersten Linken aufsuchen dürfte. Der kleinen von S. 92 an eingewobenen theologischen Episode lag, in Bezug auf Anschuldigungen mystischer Tendenzen, eine kleine gelegenheitliche Absicht zu Grunde.

Die Aufsätze über den Begriff einer dramatischen Nationalpoesie und über das älteste deutsche Drama, mögen als Vorläufer zu einem größern, von mir bearbeiteten Werke über die dramatische Literatur der Deutschen, gelten. Zu letzterm Aufsatz bemerke ich nachträglich, daß L. Ettmüller (Ilmenau 1830) den »Singerkriec uf Wartburc« genau nach der Jenaer Urkunde nebst den Abweichungen herausgegeben hat. Die Urtheile über einige der bekanntesten Opern konnten, da diesem Werk eine bestimmte Ausdehnung angewiesen war, nicht weiter ausgeführt werden, sollen aber bei anderer Gelegenheit fortgesetzt werden, da sie hoffentlich das Interesse des Musikers wie des Literaturhistorikers einigermaßen in Anspruch nehmen.

Inhalt.

		Seite
I.	Ueber Wesen und Form der didaktischen Poesie, mit Beziehung auf Schiller's Glocke . . .	1
II.	Paganini zu Frankfurt a. M.	27
III.	Ueber die Gedichte König Ludwigs von Baiern.	58
IV.	Schiller's Mädchen aus der Fremde. Eine Deutung	107
V.	Ueber den Begriff einer dramatischen Nationalpoesie	121
VI.	Das neue Schauspielhaus zu Aachen	194
VII.	Welches ist das älteste deutsche Nationaldrama?	204
VIII.	Ueber satirische Poesie	216
IX.	Zur Würdigung H. Heine's	233
X.	Andeutungen zur Beurtheilung einiger der bekanntesten Opern, Operetten, Singspiele und Oratorien; vorzüglich in literaturhistorischer Hinsicht	260

I.

Ueber Wesen und Form der didaktischen Poesie, mit Beziehung auf Schiller's Glocke.

Philosophie, als Gesinnung betrachtet, ist ein aus dem Verlangen nach dem höchsten Gute entsprungenes, und durch dasselbe geleitetes wissenschaftliches Streben nach Erkenntniß. Unter den verschiedenen Zweigen der Philosophie gibt es einen, den man in der Regel Aesthetik nennt, besser aber Philosophie des Schönen nennen sollte. Kritik ist seine Hauptwürze, insofern Kritik eine Anwendung der Wissenschaft auf die Kunst ist. Man theilt die Kritik in die spekulative und in die angewandte ein; jene, die spekulative, beschäftigt sich mit Dem, was an und für sich schön ist, während die angewandte das Eigenthümliche eines Kunstwerks herauszu-

heben, allgemeine Gesetze auf das Besondere anzuwenden, und eine Schöpfung der Phantasie zu einem Gegenstand der Erkenntniß zu machen strebt. Einer denkenden Seele kann nichts willkommener sein, als sich von Dem Rechenschaft abzulegen, was sie in den Stunden der Ruhe erquickt hat. Es ist dabei wesentlich, nach festen Grundsätzen zu urtheilen, und nicht nach einer momentanen Stimmung oder persönlichen Liebhaberei, mithin subjektiv, sondern im Wesen der Sache selbst, also nach objektiver Anschauung, zu entscheiden. Hiernach soll versucht werden, feste Regeln über eine ziemlich verrufene Form der Poesie, über die didaktische auszusprechen, und in der Anwendung dieser Regeln auf ein allbekanntes deutsches Gedicht den Beweis zu führen, daß seine Vortrefflichkeit nicht allein im ahnenden Gefühl angedeutet, sondern in wissenschaftlichen Lehren begründet sei.

Will man die Eigenthümlichkeiten der griechischen Poesie zusammenfassen, so beruhn diese wohl zunächst auf sinnlicher Klarheit, Zweckmäßigkeit der Darstellung, und ruhiger Stimmung. Die neuere Dichtkunst unterscheidet sich von ihr im Wesentlichen dadurch, daß sie in ihrer Endwirkung mehr reizt, als beschwichtigt, und gewöhnlich eine unbestimmte Sehnsucht im Innern zurückläßt, wobei sie auch, auf den Grund des

neuerfundenen Reims, mehr Lebendigkeit und Thätigkeit in der äußern Gestaltung zugibt.

Die Poesie der Alten wäre demnächst geeigneter gewesen, die Leidenschaften zu beschwichtigen und den aufrührerischen Sturm des Innern künstlich beizulegen, als die neuere, und wirklich finden wir auch an den meisten Kunstwerken des Alterthums, sie mögen einer Gattung angehören welcher sie wollen, die großartige Eigenschaft, daß sie Demjenigen, der sich in ihre Eigenthümlichkeit versenkt und sie erfaßt, ein mildes Oel in die Brust gießen und sie melodisch durchtönen. Selbst dem Ausdruck des Riesenschmerzes einer Niobe und eines Laokoon wußten ihre Bildhauer einen Anflug von begütigender Milde zuzugeben, und ihre tragische Kunst, die einen solchen versteinerten Schmerz in die Thautropfen der Poesie auflöste, erfüllte, wenn eine, gewiß die Bedingung, daß sie, Reinigerin der Leidenschaften, eine sanfte Freude als Ergebniß der Betrachtung verzerrter Qualen in der Seele zurückließ. Auch ihre epische Poesie wollte beruhigen, und große Lehren aus dem Kampf der menschlichen Kräfte heraustreten lassen; einen kindlichern und wohlthuendern Eindruck, als den die homerischen Gesänge zurücklassen, kann man sich wohl nicht denken. Die griechische Kunst blieb aber nicht dabei stehen, die Weisheit nur als Endeindruck jedes beliebigen Werks zu betrachten; sie mußte

eine Gattung erfinden, worin auch in der Poesie höhere Lehren, und zwar einzig und allein nur solche, ausgesprochen werden sollten. Aus diesem Bestreben entstand die didaktische Poesie.

Die erste Anlage des philosophischen Geistes in der Poesie der Griechen bildete sich frühe aus. Ihre älteste Dichtung war, insofern Poesie das Schaffen im Gebiete der Kunst nach Bewußtsein bezeichnet, noch keine Poesie, sondern mehr Gesang und Naturprodukt, und in diesem Sinne selbst Homer mehr Sänger als Poet. Denkform und Sprachform bildeten sich aber in gleichem Sinne immer weiter, es folgten die ersten Aeußerungen des philosophirenden Verstandes, der sich aber nur langsam aus den Fesseln der poetischen Sprache losarbeitete. So entstand die Epoche der jonischen Naturphilosophie, die ihrem Namen und ihrem Gehalt nach eine poetische Philosophie ist. Bekannte Dichter jener Periode waren Empedokles und Parmenides, sie dichteten in homerischer Sprache, doch sind ihre Werke leider für uns verloren gegangen; ihre Fragmente sammelte Stephanus, Paris 1573.

Die philosophirende Poesie gewann seitdem Gestalt und Organ. Doch waren diese so verschieden, als verschieden die belehrenden Zwecke, die der Dichter in's Auge gefaßt. In gnomischer und verkleinerter Form verkündeten dichterische

Weisen ihre Lebensregeln; die erhöhete Sentenz, Maxime, Reflexion, oder die bloße Wahrheit, in einem Bilde dargestellt, und an thierischen, wie auch an leblosen Wesen veranschaulicht, erschuf die Fabel, deren scharfe Rügen um so weniger verletzten, als kein Mensch auf sich bezog, was an einem Thiere gegeißelt wurde; wobei der Dichter zugleich freies Spiel dadurch hatte, daß die Charaktere und Verhältnisse aus der Thierwelt, auf die er seine Lehren gründete, allgemein bekannt waren, mithin ein stereotyper Grundton dieser Gattung sie Jedermann zugänglich machte und empfahl. Die poetische Aussprechung der Moral gefiel dem polirten Geiste der Griechen so sehr, daß selbst ihre Orakel und Gesetze in gebundener Rede erklangen. Später verlor sich jedoch dieser kindliche Sinn der Belehrung, und die philosophische Poesie härtete sich zur abstrakten Wissenschaft.

Die eigentliche abstrahirende Philosophie kann der Prosa nicht entbehren, und sie gehört also nichts weniger als in das Gebiet der didaktischen Poesie, wiewohl es genug trockne Köpfe gegeben, die auch hierin sündigten, und alle möglichen Grundsätze der Dialektik und Mathematik, die Lehren über Urtheile und Schlüsse, über die Kategorieen, über mechanische Erfindungen, die Quadratur des Zirkels und die elliptische Kurve in ihr Bereich zogen. Bei den Franzosen herrscht

diese Ansicht zum Theil noch und gibt jenen kühlen Phrasen-Gedichten das Leben, worin der Poet wie ein Maulwurf herumwühlt, unfähig, in die Tiefen der philosophischen Erkenntniß einzugehn, und zugleich mit zu viel Blindheit geschlagen, um den Lichthimmel der dichterischen Offenbarung begrüßen zu können.

Der Unterschied zwischen lyrischer und didaktischer Poesie, wenn es einen gibt, liegt im Inhalte, in der Materie. In jener spricht der Dichter allgemeine Gefühle, in dieser allgemeine Wahrheiten aus, insofern sie ästhetisch darstellbar sind; in jener ist mehr das Herz, in dieser mehr der Verstand beschäftigt. Leider hat man früher geglaubt, diese Tendenz des didaktischen Gedichts könne nur auf Kosten der sanftern Empfindung bestehn, und ein didaktisches Gedicht dürfe und müsse in der Sprache kühl, im Versmaaß linkisch und trocken, in der Folge und Verbindung der Gedanken rhetorisch oder deklamatorisch sein. Diese Ansicht ist aber grundfalsch, denn wenn einmal die Wahrheit durch die Poesie verkündigt werden soll, so muß sie auch die Sprache der letztern, ihre ideale Gestaltung annehmen und in Begleitung der Phantasie und Begeisterung auftreten: sonst bleibt sie, was sie ist, nüchterne Moral oder kluges Wissen. Es gibt kein wahres Lehrgedicht ohne Gefühl; denn

eben erst dadurch, daß die Lehre zur Geistersprache des Herzens geadelt wird, soll sie ja den Ton und die Bedeutung des Gedichts annehmen.

Auch die Form des Lehrgedichts ist unbegränzt, wie die der Poesie überhaupt, und die Wahrheit bleibt Wahrheit, sei sie im Gewande eines salomonischen Spruchs, oder einer Gnome des Theognis, oder eines beschreibenden lukrezischen Gedichts, oder einer Haller'schen Theodicee, oder eines Schiller'schen Gedichts, oder einer einfachen Pfeffel'schen Fabel dargestellt. Aber grade dadurch, daß man diese Form geistigt und verschönert, daß man ihr das bestaubte Kleid nimmt und sie in einem freiern Wesen erscheinen zu lassen wagt, kurz, daß man Geist und Grazie in der Erscheinung mit innerm Gehalt des Gedankens zu verpaaren weiß, dadurch wird man dieses Gedicht selbst veredeln, und dazu beitragen, den Vorwurf der Trockenheit, womit es namentlich bei uns Deutschen behaftet ist — freilich war der Engländer Pope hierin ein noch nüchterneres Vorbild — abzuschütteln. Insofern Lebendigkeit in Beziehung auf den Ausdruck sich in der gegenseitigen Einwirkung verschiedener Wesen durch ihre Kräfte zeigt, insofern unterscheide Lebhaftigkeit und Lebendigkeit der Vorstellung das belehrende Gedicht von der belehrenden Regel des Katechismus, kein Begriff werde mit dialektischer

Spitzfindigkeit analysirt, sondern an einer zarten Verkörperung durch dichterisches Beispiel veranschaulicht, kein Beweis werde nach Schlüssen und Gesetzen des Denkens geführt, sondern die allgemeine Wahrheit verwandle sich wie von selbst in die poetische Vorstellung. Wenn Schärfe den dialektischen Forscher, so macht Wärme den philosophischen Dichter. Der Begriff werde Bild und Figur, das Axiom ein geheimnißvolles Symbol. Der Dichter halte sich nicht bei Einer Idee müßig auf, sondern verschlinge die ganze Ideenwelt in poetischer Innigkeit und mit Bilderreichthum bunt durcheinander; er lasse uns die Wahrheit mehr in der Seele fühlen, als durch den Verstand erkennen, und diese Wahrheit sei wiederum mehr dichterische Betrachtung, als eine der Theorie oder einem Systeme entnommene. Es gibt bekanntlich fünf Kräfte in der menschlichen Seele, durch deren Zusammensetzung die Charaktere der Menschen und ihre Verschiedenheit bedingt werden: 1) die Willenskraft, d. h. das Vermögen, sich Zwecke vorzusetzen und sie nach Hinwegräumung der Hindernisse zu erreichen. 2) Die Einbildungskraft (wobei jedoch nicht an die poetische Schöpfungskraft gedacht wird), d. i. die Quelle der Leidenschaften, indem, wie die Stoiker richtig bemerkten, uns nicht die Dinge selbst in Furcht setzen, sondern unsre Ansicht davon, und indem sich die Leidenschaftlichkeit im

Menschen gestaltet, je nachdem das Verlangen nach den Dingen gering oder stark ist. 3) Der Verstand, d. i. die Fähigkeit, empfangene Eindrücke zu ordnen. 4) Das Herz, d. i. das Organ, zu lieben und zu hassen, oder das Vermögen der Theilnahme, und 5) die Vernunft, d. i. die Kraft, sich zu den höchsten Ideen des Wahren, Guten und Schönen zu erheben. Alle diese Kräfte nimmt die didaktische Poesie mehr oder weniger in Anspruch, aber nie eine einzelne, immer die eine in Verbindung mit der andern, immer eine als Vermittlerin der andern, und so sehen wir in ihrem Gebiet das Herz den Verstand, und die Phantasie die Vernunft bedingen und anregen, und sehn den Menschen mit dem festen Willen ausgerüstet, ein schönes und ruhmwerthes Ziel in der eigenen und fremden ethischen Besserung zu erstreben.

Dieser Erklärung gemäß ist es, wie auch schon Andre bemerkt haben, unsinnig, von einer lyrisch-didaktischen Poesie zu reden, denn grade darin, daß sich das lyrische Element in das didaktische verliert, daß das Gefühlsvermögen in das Vorstellungsvermögen übergeht, ist das Grundwesen der Didaktik begründet, und eine wesentliche Trennung zwischen beiden also unmöglich.

Deutschland besitzt keinen Dichter, der in der didaktischen Poesie, nach der von ihr gegebenen Er-

klärung, so Großes und Außerordentliches geleistet, als Schiller. Man hat behauptet, Göthe sei der Kopf, Schiller das Herz der Deutschen. Die Bezeichnung ist für Schiller, insofern er Didaktiker, auch darum ehrenvoll, weil sie zugleich andeutet, daß die Quelle des belehrenden Elements der Poesie bei ihm nicht, wie bei jenen nüchternen Reimschraubern der didaktisch-gottsched'schen Periode, in dem vornehm-ausgebildeten Verstande, sondern in der Herzgrube, da wo der Mensch seine heiligsten Gedanken empfindet, zu suchen sei. Schiller ist durch und durch philosophischer Dichter, er spricht kein subjektives Gefühl aus, dem er nicht eine tiefere Bedeutung gäbe, seine Empfindungen sind, wie die jenes göttlichen Propheten, Gleichnisse aus einer übersinnlichen Welt, die Ergüsse der Freude werden bei ihm zu Hymnen auf eine gütige Prävidenz, durch die Klagen seines Schmerzes rauscht der Flügelschlag der Engel, in den Lilien seiner Liebe liegt die Staubblüthe geweihter Immortellen, und dieser große Mann hat in seinem ganzen Leben keine andere Sprache geredet, als begeisterte Worte für Recht, Freiheit, Tugend, Wahrheit, Treue, Aufschwung und Sittlichkeit. Dabei sind seine Lehren so keusch als faßlich, sie umtönen gleich lieblich den Busen der Unschuld wie die zerrissene Brust des Verirrten, ein ganzes großes Volk findet seine edlere Natur, und den-

jenigen Theil seines Selbst, an dessen Erhaltung es Gut und Blut wagt, in Einem Manne, in Eines Mannes Geist abgespiegelt, es betet ihn an wie der Liebende die Geliebte, in deren Auge ihm das All entgegenlacht, und verehrt ihn in dem Theil der Brust, wo die Glocken des Friedens und Glaubens läuten.

Dasjenige Gedicht von Schiller, worin sein didaktischer Geist uns in einem engen Raume das ganze menschliche Leben von der Wiege bis zum Grabe, sammt allen dazwischenliegenden Freuden und Leiden, prophetisch und poetisch deutet, seine Glocke, gehört zunächst, wenn auch mit der Ueberschrift »Lied« versehen, der didaktischen Gattung an. Denn der Zweck dieses Gedichts ist kein anderer, als uns allgemeine Wahrheiten, die im Glück wie Unglück zur allgemeinen Richtschnur der Handlungen gewählt werden können, an Ereignissen aus der wirklichen Welt zu veranschaulichen, die Weisheit mit den momentanen Gefühlen des Individuums in Einklang zu bringen, und höhere Lehren in lyrische Empfindungen zu legen. Alle Zustände, in denen und aus denen der Mensch sich entwickelt, werden daher wie dramatische Situationen ausgemalt, (man versteht in der dramatischen Kunstsprache unter Situation: untergeordnete Verwicklung, ein in den Hauptknoten mitverschlungener besondrer Knote), das menschliche Leben schwebt

wie eine magische Erscheinung an uns vorüber, und wie die Glocke des Menschen Dasein von seiner Geburt bis zum Sterbestündlein begleitet, so stellt sich der Dichter mit ihr auf die Zinne des geistigen Tempels, und erklärt die innere und sittliche Bedeutung der Begebenheiten, die der Ton nur flüchtig umklingt.

Wie viele bändereiche Werke sind nicht geschrieben, uns Kenntniß unserer Selbst und der Verhältnisse beizubringen, worein uns das Leben im Leben verwickeln kann! Schiller's Glocke ist gleichsam eine poetische Chrestomathie aus allen diesen Erfahrungsschriften, eine poetische Psychologie und Moralphilosophie in nuce, der Extrakt aus allen Kelchen gesammelten Weisheitsbalsams, und die vergeistigte Darstellung der wichtigsten Abschnitte in den Erscheinungen der Sinnenwelt. Schlegel hat einmal gegen Schütz behauptet, er getraue sich, das Wesen und die Natur der ganzen griechischen Tragödie aus dem Bau des griechischen Tragödieenverses, des Trimeters, zu entwickeln. Ebenso könnte man behaupten, aus dem innern Zusammenhang der Gedanken in der Schiller'schen Glocke lasse sich das ganze System der praktischen, der Lebens-Philosophie ableiten, und wie in Schiller Deutschland, so sei in seiner Glocke die Welt und das menschliche Leben repräsentirt.

Außer den ethischen Gedanken und der bedeutungsvollen Moral-Philosophie, die dieses Gedicht ausspricht, zeigt es als etwas in seiner ersten Anlage Enthaltenes, daß die höchste Kundgebung des Geistes sich nur in der Form äußere, und daß erst nach Besiegung dieser, oder durch Gleichwerden mit ihr, ein vollendetes Werk heraustreten könne. Doch, wenn die Form untergeht, wenn das Außerwesentliche verwes't, lebt, was sie beseelte, die geistige Substanz noch fort; und darum gibt auch der Dichter als Endlehre seines Glockenbaues die:

— daß Nichts bestehet,
daß alles Irdische verhallt. —

Man hat die Anlage der Schiller'schen Glocke mit der Homilie verglichen. Homilien (d. h. Gespräche, Unterhaltungen) nannte man in den ältern Zeiten solche Predigten, und neuerdings religiöse Unterhaltungen überhaupt, wo der Vortragende sich ein biblisches Thema wählt und an dasselbe fromme Betrachtungen knüpft, je nachdem sie ihm in den Sinn kommen und auf den gewählten Text Anwendung finden können. — Dieser Vergleich hinkt jedoch, selbstredend, nicht wenig; eher hat die äußere Gestaltung des Gedichts etwas Dramatisches, indem nämlich das Dramatische die Darstellung der sittlichen ernsten Be-

strebung in den Handlungen der Menschen und im Kampfe mit einem äußern oder innern Dämon ist. Der Meister schwebt gleichsam als Chor über der Handlung, wie in jedem guten Drama ist Exposition in der Schilderung der Kindheit, Intrigue und Schürzung des Knotens in Ausmalung der Liebe, Einstürmen des Verhängnisses in der romantischen Darstellung des Brandes, eine tragische Katastrophe im Tode der Gattin — denn tragisch heißt der unglückliche Ausgang im Streben nach Sieg, wobei auch ein Unterliegen Statt findet — und ein beruhigender und versöhnender Schluß.

Mit Gedanken über Harmonie der Handlung, über Sittlichkeit oder sittliche Erwägung des Thuns beginnt das Lied. Dann hebt es das Leben von seinem zartesten Entstehen an, und läßt die Glocke zur Taufe des eben gebornen Weltbürgers ertönen. Der sinnige Gedanke, der der Taufhandlung zum Grunde liegt, daß dem Kinde durch dieselbe ein verlornes Paradies zurückgeschenkt werde, wird um so ergreifender, als wir dieses Paradies im bewußtlosen Zustande überkommen, während wir es im vorgerückten Alter ebenfalls nur wie Nachhall einer verklungnen träumerischen Sage und eines halb-bewußten Mährchens, das einst Wirklichkeit gewesen, feiern. Schon die Alten hatten eine Sage, die mit der poetischen Idee der Taufe — von der sakra-

mentalischen spreche ich natürlich hier nicht — verwandt war, indem sie glaubten, daß, wie die Sphären im Durcheinanderkreisen zu melodischem Klange einstimmten, dieser wunderbare Ton nur von den Kindern, so lange sie noch nicht sprechen, gehört werde, weßhalb sie im Traum den Mund öffneten, die Lieder einzuschlürfen, und stille lächelten, je anmuthiger sie erklängen.

Nach durchspieltem Jugendreigen, wenn sich der Mensch den verklungnen Himmel durch einen irdischen ersetzen will, weht derjenige Hauch in seine Brust, den wir die Liebe nennen. Das Didaktische in der dichterischen Ausmalung dieses Gefühls liegt bei Schiller darin, daß er es als einen bewußtlosen Anflug vom Himmel, und als eine Empfindung darstellt, die ohne künstliche Aneignung von dem eignen Urselbst heraus verstanden sein will. Es geht nämlich unzähligen Menschen mit der Liebe wie den Lügnern mit der Unwahrheit: sie glauben am Ende selbst an dasjenige Gefühl, das sie sich gleichsam eingeimpft, und sich so lange vorgeplaudert, bis sie daran gewöhnt und sich in der Stimmung, die es gewährt, behaglich gefunden. Eine solche Liebe gleicht dem Weinrausche, und läßt, wenn der Sinnentaumel vorüber, eine um so eklere Nüchternheit zurück, je angekünstelter sie gewesen. Das süße Irren und qualvolle Träumen, das Räthsel ohne Auflösung und bewußtlose Bewußt-

sein zweier wahrhaft liebenden Seelen kann man nicht zarter schildern als mit den Worten Schiller's: „O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen ꝛc.“, die der Liebende so gläubig, wie der Fromme das Gebet des Herrn, im Munde führt. Keine Musik erreicht die Eurhythmie dieser Worte, und Romberg's Musik zur Glocke ist, wie überhaupt, so auch bei dieser Stelle kalt, wenn man die Noten an den Text hält. Dazu ist die Schilderung der ersten Liebe bei Schiller ächtdeutsch: mag ein anderes Volk sein Gefühl spitzfindig, ein drittes buhlerisch und ein anderes es verschlagen aussprechen oder andeuten — der Deutsche fühlt sich in der sittlichen Verschämtheit glücklich, womit er sein Liebesgefühl einschleiert; selbst in dem Drama, das doch die Poesie der höchsten Wahrheit sein soll, liebt er die ideale Gestaltung einer Venus Urania, und wie unsere Altvordern die Fenster ihrer gothischen Dome mit Heiligenbildern bemalten, damit nur ein gedämpftes und sanftes Licht in das Innere der feierlichen Hallen sinke, und den Menschen lehre, daß hier nicht der freche Blick der Weltlust siege, sondern das fromme Auge, das sich demüthig zu Gott wendet, so will auch die deutsche Liebe nicht durch eitel Prunk und Hofart gefallen, nicht künstliche Belagerungswerke und wohlangelegte Laufgräben führen auf dem Wege der Absicht zur Eroberung einer deutschen Herzensredoute, vielmehr lehrt uns die Ge-

schichte und die tägliche Erfahrung, daß der und die Deutsche in der Liebe eine gewisse Blumennatur seit den frühesten Zeiten beibehalten haben, die sie zu dem sanften, bescheidenen und versteckten Veilchen sehnsüchtig hinzieht, während die geruchlose Tulpe auf geschmücktem Beete vergebens kokettirt.

Der Einklang in den Stimmungen der aneinandergeflügelten Herzen führt zu dem Einklang in den Formen, wodurch die Liebe auf Erden unzertrennlich wird, zu der Ehe. Was Schiller über die Ehe sagt und lehrt, sind Worte, die mit Diamantschrift in den Herzen aller Mütter und Töchter eingegraben sein sollten. Kann man die Prüfung, die schwerste Prüfung, ein wahres Examen rigorosum, irgend Wem dringender empfehlen, als Dem- oder Derjenigen, der sich durch Bande, die in der Regel unauflösbar sind, für sein ganzes Leben an ein zweites Wesen fesseln und mit ihm Leid und Freud' tragen will? Die Ungewißheit und Unsicherheit, unter der fast jede Ehe eingegangen wird, fodert schon an und für sich zur reiflichsten Erwägung auf, thäte dieß von Seiten einer Mutter, die noch so glücklich ist, einer Tochter in dem schwersten Momente ihres Lebens mit Rath und Trost beistehen zu können, ein höchst schmerzliches Gefühl nicht noch mehr, das Gefühl, eine theure Tochter unter tausend Qualen und Aufopferungen jahrelang erzogen,

gehegt und gepflegt zu haben, um sie auf einmal, und mit ihr oft den einzigen Herzensschatz — zu verschenken, an Jemanden zu verschenken, den sie häufig nur nach dem äußern Eindruck, den er in der geselligen Erscheinung macht, kennt, ja von dem sie mitunter nicht weiß, ob er die Mitgift seiner Frau in ihrem Seelenwerthe sucht, oder diesen nach dem klingenden Werthe taxirt, der in der Geldkiste ihres Vaters ruht. Man sagt, eine von beiden Seiten klug geführte Ehe gleiche allmählig alle Temperaments-Differenzien, Aufwallung, Phlegma, Leichtsinn, Pedanterie u. s. w. aus. Wie aber mit den Mißhelligkeiten der Charaktere, deren Dissonanz nur leider zu oft durch ein ganzes verlornes Leben gellt? Die männliche Kraft wird nicht immer durch das weibliche Gemüth gezügelt, das Gemüth des Weibes ist oft in zu geringer Gabe vorhanden, um über die Stärke Desjenigen, der sich Herr der Schöpfung nennt, den Triumph zu erfechten. Prüfe sich daher Jeder, wie Schiller es lehrt; der Wahn ist kurz, die Reu ist lang. Vielleicht ist eine unglückliche Ehe das tiefste Elend auf der Welt, weil hier zuweilen der Tod, der so Vieles ausgleicht, nicht einmal Rettung bringt. Als eine grausige Tragödie, deren blutiger Strom von den Griechen herab bis in unsere Tage rollt, ist die Ehe im Reich der Poesie so oft zur Warnung aufgestellt; und dennoch wüßte ich nicht,

ob alle diese Warnungsexempel mehr fruchten möchten, als die einfachen Worte von Schiller, wenn sie recht beherzigt werden. Er hebt nur die drohende Hand auf, er ermahnt, und entwirft dann das entzückende Bild einer beglückten Ehe. Diese einzige Familienscene hat vielleicht mehr Werth, als alle Familiengemälde der Ifflandianer zusammengenommen.

In keinem menschlichen Verhältniß ist Glück so innig mit Unglück gepaart, in keinem Zustande der Mensch plötzlicheren Wechselfällen ausgesetzt, wie in der Ehe. Hiervon nimmt der Dichter Veranlassung, seine Lehren über Schicksalsschläge und unverhofftes Unglück auszudrücken. »Mit des Geschickes Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten.« Der wahre Mensch soll daher, besitzt er Charakter, auf alle Fälle gefaßt sein, die ihn in dieser Lage betreffen können, denn der starke Mensch geht auch aus dem größten Elend groß hervor, während der Kleinsinn verzweifelt. Das mit Schuld verknüpfte Verhängniß nennen wir im dramatischen Sinne das Schicksal, aber im Leben bezeichnen wir mit dieser Benennung auch jede andere widerwärtige Begebenheit, wenn sie uns unerwartet und ohne unser Verschulden trifft, und wir sind gelehrt worden, solche Schicksale seien Prüfungen, aus denen ein höheres Wesen das Gold unserer Seele läutern wolle. Diese Lehre tritt in dem Schiller'schen Gedichte herrlich

heraus, das sinnliche Element, worin sich das Gedicht bis zu dieser Stelle bewegt, geht von nun an unter, die metaphysische Ansicht der Dinge tritt heraus, und Schiller bleibt also auch hier, indem er das Zeitliche mit dem Ewigen verknüpft, seiner herrlichen Dichternatur treu.

Die Schilderung des Brandes, zur beschreibenden Gattung gehörig, ist ein Meisterstück der nachahmenden Harmonie. Sie ist eigentlich Episode, hat aber mit der epischen Episode das gemein, daß sie nicht allein zum Schmuck dient, sondern organischer Theil des Gedichts, und Durchführung der epischen Darstellung an einer Nebenfigur oder an einem Nebenbilde ist. Hier lag die didaktische Absicht des Dichters in Schilderung der Größe, die der Mensch im Unglück zu zeigen vermag, sobald er überzeugt ist, nach welcher höhern Absicht das Elend auch den edelsten und schuldlosesten Menschen erfasse. Selbst in den Tumult der Feuerscene greift die Hand einer höhern Liebe, und des Unglücklichen Trost, wenn er die Ruinen seines Glücks verschüttet vor sich dampfen sieht, liegt in der liebevollen Umschau auf die Seinigen, und in der Gewißheit, kein theures Haupt fehle. In dem Schmerz des Elends hat noch der Laut der Bewunderung Gottes bei dem standhaften Manne Raum, und er erhebt sich, wie Ugolino über den zerfleischten Trümmern seines dem Hungertode verfallenen Ichs. Ein

Franzose, der die Glocke übersetzte und zu Zürich bei Orell und Füßli herausgab, konnte die Gesinnungen, welche Schiller einem tüchtigen Mann, worunter wir uns einen Deutschen denken dürfen, in den Mund legte, so wenig begreifen, daß er dieser Stelle eine Note voll Zweifel und Achselzucken beifügte, und meinte, so Etwas sei denn doch nicht natürlich, sondern ein »Sentiment trop poétique.« Es muß unsere Bewunderung erregen, mit welcher Gediegenheit und Kürze die philosophischen Betrachtungen, die Schiller aus den erzählten Begebenheiten abstrahirt, angehängt sind. Nirgends wird moralisirt, aber in jedem Wort tritt eine ehrfurchterweckende Moral gleichsam im Lapidarstile hervor. —

Hatten wir das Mädchen bei der Taufe, in ihrer Frühlingsliebe, und als segenspendende Gattin am Rosenbande der Poesie begleitet, so wollen wir ihr mit noch vermehrter Theilnahme folgen, wenn sie das allgemeine Loos der Endlichkeit theilt und dem Staube den Staub zurückgibt. Schiller's Gedichte haben häufig die schöne Absicht, dem Menschen über die schmerzvolle Stunde, wo Liebe von Liebe irdisch losgerissen wird, durch den Trost der religiösen Dichtkunst wegzuhelfen, und mit einer begeisterten Schwärmerei malt er das Jenseits aus, um die Sehnsucht darnach wach zu erhalten. Das Fortbestehn des geistigen Hau-

ches, das sich auch im Fortbestehn der irdischen Materie ankündigt, kann man mit keiner edlern Simplicität ausdrücken, wie Schiller es in den Worten gethan:

Dem dunkeln Schoos der heil'gen Erde
Vertrauen wir der Hände That,
Vertraut der Såmann seine Saat,
Und hofft, daß sie entkeimen werde
Zum Segen nach des Himmels Rath.
Noch köstlicheren Saamen bergen
Wir trauernd in der Erde Schoos,
Und hoffen, daß er aus den Sårgen
Erblühen soll zu schönerm Loos.

Grade im umgekehrten Verhåltniß zum Materialismus, lehrt Schiller in diesem Gedicht, das Geistige einzig und allein sei wesenhaft, die Bestimmung des Menschen sei Verähnlichung mit Gott, und diese erlange er in dem Maaße, als er, das Täuschende der Sinnlichkeit abwerfend, Wahres zu erforschen und Schönes im Leben darzustellen trachte; der Tod setze diesem Streben kein Ziel, weil die Seele nach dem Willen Gottes, der höchsten Potenz in der Wesenheit, nimmer vergehen soll. — Aber von diesen Sterbetönen wendet sich der Dichter ab, er will uns versöhnen; dem Schmerze, ohne den das Leben keine Würze besäße, hat er nur eine wehmü-

thige Erinnerung an seinen Bestand erlaubt, die ernsten Todtenglocken summen immer leiser und leiser, und verlieren sich langsam in den sanften Kuhreigen einer Idylle, in das Schellengeklingel weidender Heerden. Auch von der Idylle wird nur eine leise Andeutung gegeben; ein Schnitterfest, wie ungefähr Voß in theokritischem Laut solches durch seine Lieder manchmal gefeiert, tönt wie ferner Jubel der Dorfbewohner an unser Ohr; und der Dichter lehrt uns — ohne es nur mit einem Wort auszusprechen — wie Alles so schön auf Erden eingerichtet, und wie auf den wildesten Ausbruch des Schmerzes die stille Freude über ein genossenes sittliches Vergnügen selbst da eintrete, wo der Tod vor einiger Zeit die Kette der Freuden, anscheinlich für immer, zerrissen. Der gepreßte Ton der Idylle geht darauf in eine Hymne an das Gesetz über. Die Lehren über die Heiligkeit der Ordnung, und über die höchste Freiheit, die sich eben in der höchsten Heiligkeit des Gesetzes verkündiget, erklingen im höhern Tone, die weiblichen Reime geben dieser Stelle den Charakter einer feierlichen Intonation, wogegen die Folgen der Gesetzmäßigkeit und Ordnung, die Betriebsamkeit und Schöpfungslust, um so hüpfender von der Stelle an »Tausend fleiß'ge Hände regen« einfallen. Ueberhaupt ist allenthalben ein geschickter Wechsel des Versmaaßes, wie in einer guten Kantate, beobachtet,

und die geschicktesten Kadenzen erhöhen den Reiz des Rhythmus da, wo er imitirend wird.

Wie das ganze Gedicht aus Gegensätzen besteht, und nicht anders bestehen kann, da das Leben, welches dargestellt wird, aus den buntesten Antithesen zusammengesetzt ist, so tritt im Verlauf desselben und gegen den Schluß hin eine Schilderung des Bürgerlebens als Folie der Idylle, und zum Kontrast mit jenem ein Bild selbstsüchtiger Empörungsgräuel ein. Alles über Volksaufklärung und ihre Folgen Gesagte kann von Leuten, die bis in die untersten Stände herab Grundsätze verbreiten wollen, deren Anerkennung selbst unter den Gebildetsten den Krieg der Meinung verursacht, nicht genug berücksichtigt werden. Neben die Vernunft gehört nun einmal die Unvernunft, so wie es keinen Reichthum ohne Armuth gäbe; das Bestehen der geistigen und materiellen Kräfte erfordert diese Richtung. Gewöhnlich verfallen die Staatsaufklärer wie die Staatsverfinsterer in dieser Beziehung in die entgegengesetzten Extreme, vergessend, daß zwischen dem Bestreben, einem Volk Ideen beizubringen, die über seinen Horizont gehn, und dem Bestreben, es absichtlich in der Finsterniß zu halten und zur Barbarei herabzudrücken, ein Mittelweg darin liege, daß man Ignoranten keine Meinung aufdringt, dem Genie aber, das aus der ausgefahrnen Straße heraustritt, Wege bah-

nen müsse, um zum Siege der geistigen Uebermacht zu eilen. —

Es ist deutsch, Alles mit Gott zu beginnen und zu beschließen. In unseren alten Heldengedichten wird jedes Ereigniß, es sei aufheiternder oder ernster Art, durch die Weihe des Frommsinns eingeleitet; man sollte sie schon deßhalb (im Auszuge) in den Schulen einführen. Auch Schiller's Werkleute treiben ihre Arbeit mit Gott, sie beten einen frommen Spruch, ehe sie Hand anlegen, und mit Worten der Eintracht und des Friedens schließen sie dieselbe.

Die Schönheit ist der Erscheinung des Ewigen im Endlichen gleich, und in einem schönen Kunstwerk, sei es auch nur ein vereinzeltes Lied, leuchtet der Wiederschein des Göttlichen. Dauernder als der Reiz der körperlichen Huld, ist die Anmuth der Offenbarung im Reiche des Geistigschönen; hier siegt keine Nacht, kein Sturm und kein Grab, der Geist ist eine Sonne, die selbst dann leuchtet, wenn sie von schwarzen Wolken verhüllt wird, und hat wie die Sonne die Kraft, die Herzen zu durchglühen und den Keim des Guten und Edeln in ihnen zu zeitigen. So wirkt auch dein Geist, verklärter Schiller, noch fort, mit Bewunderung und Verehrung wollen wir, was er irdisch ausgeströmt, oft betrachten; sende uns zu diesem Vorhaben nur einen Fun-

ken deines edeln Sinnes, und wenn wir hinsinken wollen in Bekümmerniß und verzweifelnd an uns selbst, so laß uns die Töne deiner Glocke, und mit ihr jene Musik vernehmen, der wir als Kinder gelauscht.

II.

Paganini zu Frankfurt a. M.

(Im September 1829.)

Jener seltene und bewunderswürdige Mann, dem Deutschland den ersten Preis des Spiels auf der Geige zuerkennt, und den man, gäbe es Staatsdekrete für die Verherrlichung eines Künstlers, mit dem Beinamen des Großen beehrt sehen möchte: Paganini hat uns verlassen. Es wird sehr lange währen, und hoffentlich geschieht es nie, daß die freundliche Erinnerung an ihn aus unserm Gedächtniß schwindet; allmählig aber wird er aufhören, der alleinige Hebel unserer Konversation zu sein, langsam verwogt das vergötternde Entzücken, dessen Bestand immer nur ein zweideutiger sein dürfte; aber auch der einseitige Tadler, welcher sich, wie jener Kritiker bei Göthe, beim leckerbereiteten

Mahle zwar wohl sein läßt, nachher aber als »Tausendsakerment« über das Genossene schimpft, auch er wird hoffentlich zur Einsicht kommen, und langsam tritt die ruhige Prüfung Dessen, was wir gehört, der geistige Nachgenuß Dessen, was wir empfunden, und die besonnene Aussprache über das Vernommene und Tiefgefühlte in ihre Rechte ein. Sei es beim Beginn dieser Periode vergönnt, eine subjektive Meinung über einen Mann auszusprechen, den blos nach seinem Kamisol und struppigen Haar und nach seinen künstlerischen Außerwesentlichkeiten zu beurtheilen Sünde wäre, der vielmehr aus dem allgemeinen Standpunkte zur Kunst uns erklären muß, in welchem besondern er zu ihr steht.

Paganini ist, und hiermit ist in Einem (freilich tausendmal gemißbrauchten) Worte Alles gesagt, ein Genie. Er trägt diesen Namen mit Recht, er adelt ihn, er verklärt seine hehre Bedeutung. Genie ist der Inbegriff der wunderbarsten, unerklärlichsten und geheimnißvollsten Anlagen des menschlichen Geistes, es ist ein Anflug vom Himmel, und immer ein Geschenk desselben. Das Genie wird nicht angelernt, es ist dem Menschen mit der Seele eingehaucht, aber es klopft nicht so vernehmlich wie diese an die Pforte des Lebens, es liegt sehr oft und lange Jahre hindurch versteckt in unscheinbarer Hülle, wie die Perle in der Muschel, wie der Diamant

im schlammigen Sande. Genie drückt die eigentliche Beschaffenheit, die ursprüngliche Wesenheit unsers Geistes aus, und offenbart sich durch Originalität, Kraft, Lebendigkeit, und durch hochsinnige Richtung einer Seelenanlage. Genialität schließt von aller Gewöhnlichkeit aus, sie bricht neue Bahnen, sie ist im Himmel und auf Erden heimisch, und blickt stolz hinweg über jeden Flug anderer Geister, der, wie Shakspeare sagt, nicht höher dringt als die Lerche. Das ächte Genie ist daher Genius für die ganze Menschheit. Die Talentvollen und die künstlerisch Gutgesinnten beugen sich vor dem Mirakulösen, das in seinen Emanationen liegt, eben weil das Wundervolle nicht begriffen, nur geglaubt werden kann. Das Wunder ist ja des Glaubens liebstes Kind. Im Genie liegt das höchste Schöpfungsvermögen, kein noch so fein ausgebildeter, kein noch so untrüglicher Geschmack kann dasselbe ersetzen. Aber das wahre Genie trägt nicht nur eine Fülle von Stärke und Lebendigkeit in sich, es hat das Göttliche nicht nur erkannt: es weiß ihm auch die irdische Künstlerform zu geben, es weiß diese Form an ein höheres Urbild zu halten und sie zu idealisiren, mit Einem Wort: es besitzt Darstellungsvermögen. Denn auch das Genie steht unter den Gesetzen der Bildung und Entwickelung. Ohne beide kann es roh bleiben, und sich nach einer ungeregelten Wildheit, Uebertrieben-

heit und Sonderbarkeit verirren. Rohe Genies in der poetischen Kunst waren z. B. bei den Deutschen Bürger, Heinse und Heinrich v. Kleist. Das Genie kann, außer roh, auch gesucht und affektirt sein. Ein solches Haschen nach Genialität findet sich am ersten bei Denen, welchen es gerade an wahrer Genialität mangelt; es äußert sich durch Nichtachtung der Kunstregeln, und in Nachahmung anderer Genies. Die ächte Genialität ist, wie ein ausgezeichneter Philosoph sagt, der Bund der ursprünglichen Kraftanlage mit der Ausbildung der Erkenntniß.

Wer, um von dem Gesagten auf unsern Künstler Anwendung zu machen, Paganini'n nur ein einziges Mal gehört hat, muß freudig eingestehen, hier sei die schöpferische und darstellende Kraft in einer so überraschenden Vollkommenheit beisammen, daß aus dem Ganzen der Leistung das Erkennen eines hohen genialen Geistes als End-Idee hervortritt. Die bittersten Rigoristen stimmen darin überein, er spiele die Violine so, daß selbst der exquisiteste Kenner nicht begreife, wie er sie so spielen könne, wie er diese unbeschreiblichen Schwierigkeiten überwinde, und wie er dazu gekommen, auf einem Instrument unerwartet nicht allein die herrlichsten Töne, die nur eine geübte Hand daraus zu entlocken vermag, hervorzubringen, sondern auch das Instrument zu einem so ganz andern zu machen, daß die

vernommenen Klänge wie Grüße der Geisterwelt daraus aufschallen. Hier darf man, ohne Enthusiast zu sein, kühn behaupten, es wehten uns Gesänge der Engel, Reigen der Sterne entgegen, hinein in die banglauschende Brust, und hinein in das bewegte Herz, welches sich in seiner vollendeten Menschlichkeit das bessere Jenseits ja fast nicht anders zu denken vermag denn als eine Welt, von melodischen Geistern bewohnt, aufjauchzend in Gesang und Musik. Paganini macht das todte Holz lebendig; wenn er den Bogen führt, wird er zum Amphion, dem selbst das scheinbar Todte Folge leistet. Virtuosen spielen gewöhnlich nur für Kenner: bei Paganini ist es ganz anders, der Mann vom Fache und der Laie in der Musik haben die nämlichen Empfindungen, wenn er die Saiten rührt, und bei aller Künstlichkeit eines komplicirten Spiels ergreift und erschüttert er vielleicht ein Kinderherz eben so mächtig als die Brust des starken Mannes, als den Busen des zarten Mädchens. Alle schwelgen im Genuß, und man merkt es diesen leuchtenden Augen an, sie sind nicht naß von Thränen, weil die Mode und der allgemeine Ruf, der dem Künstler vorangeht, es so haben will, sondern, weil das heiße Herz nach Thränentropfen lechzt. Das ist eben das Kennzeichen des großen Künstlers, daß er Allen gleichmäßig zusagt; vor einem Kölner Dom faltet Jeder

die Hände, Jeder staunt vor einer Raphaelischen Madonna, Mozart's Töne dringen in jede Brust, und ein Hamlet von Shakspeare wird von Jedem schön gefunden, obwohl die berühmtesten Kritiker sich über die Idee dieses so populären Werkes noch nicht vereinigen konnten und sich in ihren Ansichten darüber, wie z. B. Göthe und Schlegel, auf das schärfste widersprechen. Paganini vermeidet freilich Nichts, um Allen Etwas zu geben, sein Spiel ist mannichfaltig und universell, und bald meint man, man habe nordischen Ernst, bald, italische Frische, bald, ägyptische Sandwüstengluth, und bald, orientalische Buntheit am meisten daran zu bewundern. Eben so verschieden als die Nüancen des Spiels, sind die Wirkungen desselben auf die Zuhörer. Die verschiedensten Stimmungen wechseln im Gemüth, und je nachdem der Künstler Liebe, Grausen, Entsetzen, Wehmuth, Frommsinn, Demuth, Andacht, Zorn, Rache und Liebe malt, fluthet auch die Welle unserer Empfindungen zwischen lautem Aufjauchzen, Zerknirschung, Staunen und Verehrung auf und ab.

Zu diesem einzigen Spiel gesellt sich eine höchst interessante Persönlichkeit. Paganini ist bleich, mager, düster, in sich gekehrt, auf seinem Gesicht hat das Schicksal bedeutungsvolle Hieroglyphen eingegraben, und aus den Furchen seiner Stirn und Wangen spricht ein tieferschüttertes,

durch Leiden geprüftes Leben. Wenn Paganini mit diesem zertrümmerten Körper auftritt, um zu spielen, so ergreift inniges Mitleid das Herz. Das ist, ruft uns eine innere Stimme zu, ein Unglücklicher, der um ein verlornes Paradies klagt. Aber nein, er beginnt zu spielen, das tiefliegende Auge glüht vom Feuer der Begeisterung, ein verklärtes Lächeln spielt um die Mundwinkel, die Muskeln des Gesichts spannen sich straff an, seine schwarzen Haare, eben zurückgestrichen, fallen allmählig über die Stirne herab, auf der einige Tropfen glänzen, zum Zeichen, daß die Götter Schweiß vor den Ruhm gestellt, alle seine Gliedmaßen arbeiten in lebendiger Thätigkeit, der rechte Fuß tritt zuweilen lebhaft auf, während der linke wie eingewurzelt auf dem Boden bleibt, er scheint abwesend, und überblickt doch das ganze Orchester, und alle Zuhörer schauen mit angehaltenem Athem nach ihm hin — in diesem Moment glaubt man nicht mehr, er schluchze um den verlornen Himmel, sondern er suche ihn erst auf, suche ihn, wie jeder Redliche es soll, erst zu verdienen, um den gefundenen uns vorzumalen in seinen paradiesischen Tönen. Unwillkürlich denkt man bei diesem Anblick an einen Zauberer, der die Ketten einer finstern Macht nachschleppt, um sie auszuwerfen nach den Menschen — doch horch, er fängt an, ein Gebet zu spielen, und wie spielt er's! Wer

so beten kann, der ist dem bösen Prinzip nicht anheimgefallen, oder, wenn er es war, so ist er Herr über dasselbe, und ein guter, ein frommer Mensch geworden. Wenn man die Worte aus Faust: »Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt«, gewiß auf Paganini anwenden darf, so liegt die Folgerung eben so nahe, ihn selber einen Faust zu nennen, der sich abquält in dem Verlangen, den Himmel zu stürmen und die Schranken des Endlichen unter die Füße zu bringen. Oder ist er etwa Faust's Stiefbruder, jener Prometheus, den man an den irdischen Felsen geschmiedet, weil er, der Lichtbringer, ein Herz zu voll der Liebe besessen? Man kann sich derartiger Gedanken gar nicht erwehren, wenn man Paganini'n betrachtet. Wir meinten einmal, er sei Volker und Hagen in Einer Person, kindlich und weich und liederreich wie jener Fiedler in den Nibelungen, und dämonisch und brütend und unzugänglich wie dieser. Unter keinem Bilde aber möchte man sich unsern Künstler lieber denken, als unter dem des Troubadours in Werner's Templern. Doch, wie er auch aussehe, wem er auch gleichen möge: er ist ein vortrefflicher Mann, und wer so spielt, muß so aussehen, wie er aussieht.

Es geht übrigens dem Künstler, wie es jeder ausgezeichneten öffentlichen Erscheinung zu ergehen

pflegt: je frappanter sein plötzliches Auftreten in Deutschland, je treffender der Lichtblitz aus seinem Innern, je sonderbarer sein äußeres Wesen war, um so mehr mußte er besprochen, bekritelt, angelogen, und dem lieben Weltbrauch gemäß moralisch gemißhandelt werden. Paganini ist aus Genua gebürtig, und hat frühzeitig jenseits der Alpen einen Ruhm gefunden, von dem früher nur Reisende erzählten, da die tramontanen Blätter wenig davon verlauten ließen. Er soll, wegen politischer Verbindungen, eine Reihe von Jahren hindurch in Rom der bürgerlichen Freiheit beraubt gewesen sein; bestimmt aber weiß man, daß seine Ehe mehr Dornen als Rosen getragen hat. Aus diesen unbestimmten Angaben wußten die geschäftigen Tugendhypokriten jenes Mährchen aus Paganini's Leben zu abstrahiren, welches wir, das vielfach nachgesagte, hier nicht zu wiederholen brauchen, blos andeutend, daß selbst in dem möglichen Falle, wo zuweilen die unbefleckte Tugend durch die düstere Anreizung der Leidenschaft an jenen nächtlichen Scheideweg des Verbrechens getrieben wird, wo die Eumeniden ihre blutige Tragödie spielen, daß es selbst in diesem Falle noch eine innere Moralität geben kann, vor der selbst der gewissenhafteste Kriminalist den verdammenden Richterstab senkt. Die Sage von Paganini's Einkerkerung, und daß er in der Einsamkeit es zu dieser Vollkommenheit

des Spiels gebracht, hat an und für sich etwas Poetisches; etwa, wie wir nicht ungern einer andern Fiktion gedenken, daß der Sänger von Ferrara selbst in den Augen einer Katze die Leuchte zum Niederschreiben seiner Sonette gefunden. Aber die prosaische Menge faßt nicht, daß der wahre Künstler sich selbst im Gewühl der Welt einsam fühlt, und sie nur als ein reiches Garbenfeld betrachtet, um für den eintretenden Herzensbedarf reichliche Nahrung einzuspeichern; sie faßt nicht, daß ihm die Erde überhaupt nur ein Kerker däucht, in dem er seinen Mitgefesselten zu zeigen sich berufen fühlt, wie die wenigen Lampen, die ihn erhellen, Lichter von Oben und Abglanz vom Altar der ewigen Liebe sind; und sie glaubt gewöhnlich, der Künstler könne, was er wolle, während er doch nur will, was er muß, wozu ihn sein Gott treibt. Hat Paganini auch lange Jahre im Kerker gesessen, so haben ihn gewiß nicht Langeweile und Müssiggang, sondern der Drang der innern Begeisterung zum Künstler gemacht — und er war es ja schon, eh' ihn die Sbirren ergriffen.

Was übrigens die Lüge von Paganini's angeblicher That anbelangt, so ist es auffallend, daß die Menschen sich von jeher bestrebt haben, gerade berühmten Künstlern Aehnliches anzusinnen. Um blos drei der größesten Maler zu erwähnen, so ist bekannt, daß man dem neapolita-

nischen Meister Spagnuoletto (zur Zeit Thomas Aniello's) so wie dem Riesen von Florenz, Angelo Buonarotti, nacherzählt, sie hätten Jemanden kreuzigen lassen, um, durch die wirkliche Anschauung, eine Kreuzigung Christi desto naturgetreuer darstellen zu können, und daß Rubens in Bezug auf seine Kreuzigung Petri vom Volke zu Köln (s. E. Weyden's Kölnische Sagen) dasselbe zugemuthet wird. Die Thoren; als ob ein Michel Angelo zu seinem Heilande, dem göttlichen Urbild der sich aufopfernden Liebe, das Modell an den verzerrten Zügen und Gliederverrenkungen eines zu Tode gemarterten Unglücklichen habe nehmen können! Solche Sagen werden in der Regel nicht allein von boshaften und verläumderischen, sondern von jenen plebejischen Alltags-Seelen ersonnen, die, weil sie den Künstler nicht begreifen, ihn mit einem wohlfeilen Nimbus von Klappergold glorificiren, und ihn noch Wunders zu ehren meinen, wenn sie ihm Abentheuerlichkeiten, ja Verbrechen aus seinem frühern Leben anhangen können. Daher die Volksmeinung, daß so viele Dichter und Musiker mit dem Teufel im Bunde gelebt. Selbst bei unsern unteuflischen Deutschen giebt es solcher vermeintlich infernalischen Poeten, von Klingsor von Ungerland herab bis zu Callot-Hoffmann, nicht wenige. Hat der anrüchig gewordene Künstler vollends ein Aeußres, das nicht gerade durch

Embompoint und Wangen eines Weinreisenden fesselt, so ist die Sache ganz richtig. Ein lieblicher Dichtermund hat gesungen:

Blaß oder roth!
Nur auf den bleichen Wangen
Zorn, Liebe, Sehnsucht, Hoffen und Verlangen,
Gefühl und Trost für fremde Noth.
Es stralt der Geist nicht aus des Blutes Welle,
Ein andrer Spiegel brennt in Sonnenhelle —
Blaß oder roth!
Nur nicht das Auge todt!

Und hierin liegt die dichterische Physiognomik. Von ihr ausgehend, haben Viele Paganini's Züge nicht so gefunden, daß sie irgend ein schuldbewußtes Leben verriethen, sondern fromm, demüthig und duldend; und Alles, was dieser gute, weiche, kindliche, sanfte und gutmüthige Mann auf der Geige spielte, schien aus allen Theilen des todtblassen Gesichts wiederzuleuchten in einer wohlthuenden Harmonie und Seligkeit. Man faßt zu diesem Manne, je länger man ihn sieht, Vertrauen; man wird sein Freund, sein Apologet, man liebt ihn ohne ihn zu kennen; und diesem Umstande, der den Künstler gewiß auf's Schönste ehrt, möchte es zum größten Theile zuzuschreiben sein, daß er allenthalben, wo er bis jetzt war, nicht nur alle Sinne vor Bewunderung trunken

gemacht, sondern sich auch alle Herzen gewonnen hat.

Wenn es für Den, der Menschenwerth zu schätzen weiß, feststeht, in Paganini offenbare sich eine herrliche und einzige Künstlernatur, und er sei einer von jenen Auserkornen, denen, wo der Mensch in seiner Qual verstummt, ein Gott gegeben, zu sagen was sie leiden: so ist es für Denjenigen, der eine solche Natur weniger aus dem psychologischen, als aus dem rein kritischen Standpunkte beobachtet, eben aus dem Grunde weil das humane Interesse zur Folie des artistischen wird, eine um so liebere Aufgabe, den Gesetzen nachzuforschen, worin sie sich bewegt, wie sie dieselben befolgt oder, neue dekretirend, sie umwirft. Paganini gehört zur Zahl der ehrenwerthen Männer, die, jeder in seinem Fache, Neues und bisheran Ungekanntes ersonnen, versucht und geleistet haben; zur Zahl Derjenigen, die Jahn in seinem deutschen Volksthum mit dem Namen der Bahnbrecher bezeichnet hat, und wozu z. B. unter den deutschen Autoren Göthe eben so gut gehört als der Reformator der Landwirthschaft, der vor Kurzem verstorbene Thaer. Die Neuerungen, welche Paganini in die Kunst des Geigens zu bringen strebt, sind aber nicht nur materielle, einübbare, technische, sondern zumeist geistige, und zwar solche, die dem Instrument einen ganz andern Sinn und eine mehr

dichterische Bedeutung geben. Das hauptsächlichste Bindemittel seines Spiels liegt in einer geheimnißvollen Verschmelzung von Ernst und Scherz, von Tiefsinn und Tändelei, von tragischer Zerknirschung und gaukelndem Humor. So innig und einander gegenseitig bedingend, wie Paganini diese Elemente durch rhythmischen Kitt zu verknüpfen weiß, sind solche vor ihm noch in keiner einheitlichen Leistung vernommen worden, man betrachtete sie als entgegengesetzte Pole, und fand es den Gesetzen des Naturwahren entgegen, sich gleichzeitig von dem einen an-, und von dem andern abstoßen zu lassen. Wer das menschliche Herz aber in seinen verschlossenen Kammern belauscht hat, wird wissen, wie es sich gerade in seiner tiefsten Zerknirschung zum Humor des Schmerzes hinneigt und sich in der Belächelung seiner eigenen Zerrissenheit gefällt. Diese Erscheinung ist oft niederschmetternd, aber sie ist, sie liegt in uns. Und wer das Wesen der Kunst kennt, wird gleichfalls wissen, daß uns Nichts so sehr über den Anblick einer vernichteten Seelen- und Weltordnung beruhigend wegträgt, als das tiefsinnige Wort der Laune, das, Anfangs verletzend, nachher erwägt und begriffen, uns den äußern Schmerz weghaucht, während der Glaube seinen Balsam auf die inneren Wunden legt.

Weit mehr, als der Musik, gehört dieser

innige Verein der kontrastirenden Gefühle von Lust und Leid der Poesie an, und Niemand ist in dieser Kunst, in Abnehmung des Leidensgewichts durch die Gegenlast des Humors, unübertreffbarer als der musikalische Dichter Shakspeare. Bei den Griechen war der Scherz von der Tragödie völlig ausgeschlossen; und dennoch wußten sie ihn durch das Drama satyricum den blutigen Schreckensgebilden, die über die Bühne gewandelt, als muntere Nachzügler nachzusenden; die satyrischen Dramen sollten als aufheiternde Idyllen folgen, um die Zuschauer, in denen jede fröhlichere Regung der Stimmung unterdrückt gewesen, beruhigt zu ihren Laren zu entlassen. Warum man aber zu diesem Zweck keine reine Komödie wählte? Der Grund liegt am Tage. Zur Zeit der größten Tragiker, also auch in der Blüthenperiode des satyrischen Drama's, war die sogenannte freie, die aristophaneische Komödie im vollen Schwange; und nur zu der freien, auf Lokalwitze und Persönlichkeiten zunächst gegründeten Komödie hätten also die Griechen greifen müssen, wenn sie überhaupt Tragödie und Komödie (wie es in gegenwärtigen Zeitläuften zu geschehen pflegt) an einem und demselben Abend auf der Bühne hätten dulden wollen. Dieser Kontrast war dem feingebildeten Athenienser zu grell, als daß er ihn nicht, gleichsam aus Geschmacksinstinkt, von selbst

vermieden hätte. Er verfiel daher auf eine andere Gattung von Dramen, und erfand satyrische Dramen, deren Hauptzweck zwar Belustigung und Aufheiterung war, die sich aber immer in der nämlichen Region von Göttern und Helden, wenigstens annähernd oder parodisch oder sogar verspottend, gehalten zu haben scheinen, worin sich die Trauerspiele bewegten. Diese Idyllen waren Halbkomödien, irgend ein humoristischer Charakter warf Witzfunken zwischen unterhaltende Reisebeschreibungen und Naturschilderungen, und mit einer erquicklichen Schalkhaftigkeit, mit einer schlauen Ironie wurde die Kehrseite desselben Lebens den Zuschauern zugewendet, dessen entgegengesetzte noch kurz zuvor sie ergriffen und durchdonnert hatte. War es dem Dichter schon in der Tragödie vergönnt, die Gefühle seiner Zuhörer durch das Organ des Chors zu beobachten und zu lenken, so konnte er sich durch das satyrische Drama noch höher, gleichsam über die Handlung stellen, vernichtete ihre hohe Bedeutsamkeit durch kein frivoles Possenspiel, milderte aber ihren adstringirenden Reiz durch den Lebensbalsam eines leichten Gemüthswitzes, und wußte sich hierdurch dem Ideal einer objektiven Schönheit anzunähern.

Mit den Griechen ging das Schauspiel für eine Zeitlang unter, und wo wir es bei den jüngeren Nationen wieder aufleben sehen in roher Kind-

lichkeit, ist es überall, sowohl bei den Engländern, Portugiesen, Spaniern, Italienern als bei den Deutschen, tragi-komischer Art; die unverdorbene erste Kunstanlage der Völker hat ihnen den rechten Weg gezeigt, ihnen vorgehalten, daß Ernst und Laune die Kunst wie das Leben bedingen, und sie sind diesem Wiken gefolgt. Wo man Thorheit und Tiefsinn schied, erfand man Masken, die jene repräsentirten. Nachher wurden Pathos und Humor zusammengeflochten, und keiner that dieß, wie gesagt, auf eine so bewundernswürdige Weise als Shakspeare; wiewohl auch zu bemerken, daß er die Maske des Narren in den älteren englischen Schauspielen (z. B. im Roger Bako von Green) in bedeutender Ausbildung vorfand.

Diese Digression hat hier gemacht werden müssen, um anzuführen, wie die Verbindung des Possenhaften und Ernsten in dem musikalischen Drama ungefähr den nämlichen Weg eingeschlagen hat. In den ältesten Zeiten ebenfalls ausschließlich innerliches Beisammensein beider Elemente, nachher Sonderung der einzelnen in der sogenannten tragi-komischen Oper, und in neuerer Zeit wiederum völlige Scheidung in der Opera seria und buffa. Diese Trennung ist bis auf die einzelnen Instrumente, und bis auf die Form übergegangen, die man den für dieselben komponirten Konzerten gegeben, und wobei Andante, Adagio,

Scherzo und Allegro als isolirte Theile betrachtet worden.

Paganini ist es, der auf der Geige die Gattungen wieder zusammenrückt, ihnen eine artistische Einheit gibt, und den buntesten Humor über Alles, was er spielt, verbreitet. Man glaubt bisweilen, er beabsichtige ein lautes Aufweinen seiner Zuhörer, sie sind vielleicht auch schon so weit gebracht, da treibt er's wie Leute, die sich schämen, wenn ihnen die Thränen in die Augen kommen: er macht auf einmal einen lustigen Streich, man möchte, wie die Dichter sagen, durch Thränen lachen, und der beklemmende Nebel, der in der Brust gestockt, fliegt aus durch die Ventille seines Humors. Es ist wahr, man kann hierin übertreiben; etwa wie E. T. A. Hoffmann in der poetischen Kunst übertrieben, der uns erst Engel mit Flügeln voll Goldstaub, angethan mit Liliengewändern und mit Sternen bekrönt, vorführt, und sie dann ganz unerwartet metamorphosirt in kleine Teufelchen mit Schwänzchen und gleißenden Augen. Doch ist der Bogenhumor Paganini's von keiner so absichtlicher Ertödtung des zuerst angeregten Gefühls, sein Witz ist nur ein wohlweiser Dämpfer des Schmerzes — man möchte ihn einen Tieck'schen nennen — und wenn er uns einen Lenz vorgezaubert hat, worin muthwillige Waldbäche rauschen, Blumenarom die Luft durchwürzt,

Vögel singen und Bäume blühen, so läßt er wohl zuweilen einen kalten Hauch hineinschauern in all diese Seligkeit, und die Blüthen fliegen umher zum Zeichen, daß auch das Schönste sterben muß: aber er ist doch weit entfernt, den Mai zum Winter zu stempeln, und ganz zu zertrümmern in höhnischer Schadenfreude, was er uns so lieb und erquicklich geschenkt hat in seinem geistigen Frühling. Der literarische Pöbel hat diese Seite des Paganini'schen Spiels am wenigsten begriffen; und wie Einer von dieser Sorte, der vielleicht einen musikalischen Kant von einem Musikanten nicht zu unterscheiden vermag, deßhalb immerfort über Paganini's »Seiltänzersprünge« schimpft, ist bekannt und verziehen.

Um von dem Allgemeinen ins Einzelne überzugehen, so ist vorab zu bemerken, daß hier eigentlich nur derjenige Kritiker, der nebst der Feder auch den Bogen der Violine zu führen weiß — was bei mir nicht der Fall ist — ein kompetentes Urtheil abgeben kann. Doch müßte sich selbst dieses Urtheil auf kurze Angaben beschränken; denn um tiefer in dieses originelle und seltsame Spiel, in dem alle Elemente der musikalischen Kunst sich vereinigen, einzudringen, müßte man ein Werk schreiben, und dieses könnte wiederum ein Kompendium über die Kunst des Geigens, und eine Anleitung werden, wie es möglich wäre, daß das

Paganini'sche Spiel sich weiter verbreitete, verwandte Herzen entzündete, und sie antriebe, in die Fußstapfen des großen Meisters zu treten. Wie man vernimmt, beabsichtigt Hr. Kapellmeister Guhr die Herausgabe einer derartigen Schrift, die für Kenner gewiß von großem Interesse wäre. *) Man hat aber, was jedoch ohne die entfernteste Anwendung oder Anspielung gesagt sei, im Lauf der Zeiten in Erfahrung gebracht, daß Solche, die nicht gerade dasjenige Instrument spielen, über dessen Spieler sie eine beurtheilende Relation geben, die künstlerischen Wirkungen desselben manchmal tiefer empfinden, als Andere, die nur auf die Einzelnheiten, mitunter auf Minutäten, und nicht auf den allgemeinen Eindruck lauschen. Bei der Vokalmusik ist dieß noch mehr der Fall, und so z. B. wissen wir, daß der nichtmusikalische Herder das tiefste und herrlichste Urtheil gefällt, das wir bis jetzt über Händel besitzen. Einem Laien darf es also, bringt er übrigens Sinn für das Schöne, und Takt und Maaß zur Prüfung des Vernommenen mit, auch wohl vergönnt sein, ein Wort über Paganini mitzusprechen.

Seine Kompositionen im Allgemeinen, und er spielt in der Regel nur seine eigenen Tondich-

*) Dieses Werk ist seitdem in Mainz bei Schott erschienen, und mit verdientem Beifall aufgenommen worden.

tungen, sind geistreich, klang- und seelenvoll, und zwar bei weitem nicht so genial ersonnen, als im Spiel exekutirt, dennoch überall reizend und lebendig. Nationale Liebhabereien sind nicht ganz verschmäht, daher umbuhlt uns bisweilen jene süße Weichlichkeit, die Paer, Paganini's Lehrer, seiner Zeit aufgedrungen, und die eben diese Zeit an Rossini bewundert; auch die musikalischen Kraft- und Effekthebel der neuesten Tage werden mitunter angewandt, und die starken Geister der Pauke und des Beckens ringen mit den zarteren der leise berührten Saite im ungleichen Kampfe hin und her. Einige Konzerte von Paganini's Komposition sind bis in's feinste Geäder ausgemeißelt, romantisch-keck erdacht und plastisch-ernst hingestellt. Das Adagio scheint seiner weichen Natur, in der Komposition wie im Spiel, am meisten zuzusagen. Es läßt sich kaum schildern, wie er es vorträgt. Man glaubt sich in die Kinderjahre zurückversetzt, denn die Kinder vernehmen die Lieder der Engel; man glaubt zwischen blumenbekränzten Gräbern zu wallen, denn der Grabhügel ist der höchste Berg, »und wer auf ihm steht, lies't in den Sternen«; man glaubt, an einem spiegelglatten See zu stehen und sich verlockt von singenden Geistern nach der Tiefe, denn hier hat auch der Tod eine freundliche Außenseite. Der Ton klingt so fromm, wie das Lallen eines betenden Kindes, so wehmüthig, wie das Heim-

wehlied eines Tyrolers, so zerknirschend, wie der nächtliche Gesang andächtiger Büßerinnen, so zart, wie das Sumsen der Biene im Kelch der Rose, und so berauschend, wie die Stimme der Liebe. Wer die Menschen durch Töne bessern wollte, müßte ein Adagio im Geiste Paganini's vortragen können. Ihm darf man in der That nachrühmen, sein Spiel sei schmelzend, denn wenigstens das Eis der Alltäglichkeit schmilzt von den kältesten Herzen weg, wenn er sie umzaubert, und sie folgen ihrem Meister.

So delikat wie der Vortrag, so rein wie der Ton: so sicher ist die Bogenführung. Im An- und Absetzen des Bogens zeigt sich eine Kunst, durch die er bald zu überraschen, bald zu imponiren weiß. Er läßt denselben wie von ungefähr auf die Saite fallen, und nimmt ihn im Nu wieder zu sich, aber dieses Nu war der Vater von Tonkindern, die wie Minerva aus dem Haupte Jupiters rüstig und unvermuthet hervorhüpften. Der obere Arm scheint dabei gelähmt, der untere aber ein sicheres Steuer an einem Schiff voller Tonmassen; im Handgelenk ist der Hauptpunkt der Maschinerie, die von da ausgeht, die Finger aber sind Taue und Segel, die hin und her, auf und ab, und immer voll Lust und Lebendigkeit flattern und umherstreichen. Das Wunderbare dabei ist, daß man nicht sagen kann, ob die rechte oder die linke

Hand mehr ausgebildet sei, das Wunderbarste aber, daß er mit der linken Hand ein überraschendes Pizzikato greift, während er sein angefangenes Spiel nebst allen darin angebrachten Schwierigkeiten unverdrossen fortführt. Hierdurch entsteht jenes mysteriöse Doppelspiel, das gehört sein will, und wofür es keine schildernden Worte giebt. Außer der Harfe, Mandoline oder Guitarre ahmt Paganini — Manche meinen, etwas zu häufig — das Flageolett am reinsten nach, und mit einer Kunst, wovon sich alle Kenner enthusiasmirt fühlten. Der Ton greift so tief in Mark und Bein ein, daß man der narkotischen Wirkung der Musik inne wird. Kaum hat man dieß bewundert, so nehmen andere Vorzüge unsere ganze Theilnahme und Aufmerksamkeit in Anspruch: er bringt die erquickendsten Klänge so nahe beim Steg hervor, daß der Bogen zwischen diesem und dem Finger eben noch eine Enge finden kann, um uns ein Meer von Seligkeit vorzuwogen; oder er intonirt die vollsten Akkorde, und tändelt, ein Atlas, der eine Welt trägt, mit den schwersten Passagen und den muntersten Kadenzen. Man kann sich's nicht erklären, wie er die Saiten im Nu zu einer andern Tonart umzustimmen vermag. Erschütternd ist das Vibriren seiner Töne, tragisch marternd sein Reißen durch dieselben, und zu Thränen rührend sein Spiel mit Doppelgriffen. Dieß wendet er am schönsten

in seinem Spiel auf der tiefsten Saite der Violine, der G-Saite an. Hierin lag, wenigstens für mein Gefühl, seine vollendete Meisterschaft, denn Form und Geist hatten den Kulminationspunkt erreicht, über den hinaus die kühnste Phantasie sich kein anderes Mögliche mehr denken konnte. Eben so lobenswerth ist das sinnige Kantabile, das uns, wenn es ertönt, in ein Eden versetzt, wo der Himmel und die Erde von Gesang hallt und die Erinnerung an die schönsten Lieder ewig nachklingt zu geistigem Nachgenuß: man glaubt wirklich, die Quintessenz der vortrefflichsten Arien zu vernehmen. Von Allem, was Paganini in den sechs Konzerten, die er in unserer Stadt gegeben, spielte, gibt man seiner Sonate über das Gebet aus Moses, auf der G-Saite vorgetragen, den Vorzug. Das waren doch Variationen voll Geist, Erhebung und Phantasie, ohne alle jene abgenutzten Gaukeleien, womit uns die kindische Mode so oft heimsucht. Eine musikalische Idylle: »La Campanella,« mit koncertirendem Glöckchen, gefällt durch eine überaus leichte und muthwillige Behandlung des Gegenstandes; das melodiöse Thema haftet bald in der Erinnerung. Vortrefflich sind die leidenschaftlosen (appassionaten) Stellen, welche der Künstler als zarte Geschwister des Adagio's einführt — die Ruhe eines Kirchhofs! Daß das Maestoso seine ganze Herrlichkeit bewährte, läßt sich bei einem Manne voraussetzen,

dem man beim ersten Blick ansieht, beim ersten Ton anhört, daß er den feierlichen Ernst des Lebens und der Kunst begriffen. Aber auch sein kindliches Wesen hat sich niemals verläugnet, und sich am reinsten in den Variationen über die neapolitanische Kanzonette: Oh mamma, mamma etc. ausgesprochen. Dieß Volkslied hat Einigen wenig gefallen: ich gestehe, in dieser unverstandenen Kinderwelt mich glücklich und heimisch gefühlt, und wenigstens in der Andeutung begriffen zu haben, was der Tonsetzer gewollt. Wer Kinder, die lieblichen Engel ohne Flügel, singen läßt, muß auch der Natur abgelauscht haben, wie diese Wesen singen, wenn sie sich im Dunkel der Welt umsehen und ängstlich nach Weisen suchen. Paganini hat diesen leisen Wehton vernommen, und ihn seiner würdig wiedergegeben. Im grellsten Gegensatz hiermit steht sein Hexentanz (La Streghe; aus dem Ballet Vigano). Eine bunte Walpurgisnacht, doch keine deutsche. Frau Baubo sieht man nur in weiter Ferne reiten, aber Gretchen, schon mit dem blutigen Streifchen um den Hals, wimmert zu unsern Füßen. Der Klang seelenzerreißenden Schmerzes herrscht auch in diesen, wie auf den Fittigen eines leisen Nachtwindes sich auf und ab wiegenden Tonbildern vor, und jene humoristische Verwegenheit, die bisweilen dem Heiligen die Fratze entgegenhält, durchschaudert uns bei der jeweiligen Wie-

verkehr der anders gestalteten Grundidee dieses Tonstücks.

Müssen wir hier über so manches Andere, was sich über das Paganini'sche Spiel noch sagen ließe, schweigen, so ist es doch Pflicht, des rühmlichen Eifers und der liebevollen Theilnahme zu erwähnen, womit der Künstler von dem Frankfurter Orchester, das sich gewiß dem besten in Deutschland kühn zur Seite stellen darf, in jeder Weise unterstützt wurde. Namentlich hat sich Hr. Guhr mit der Wärme der Freundschaft und mit dem Enthusiasmus der Kunstkennerschaft für den Erfolg der Paganini'schen Konzerte bemüht. Das Publikum ließ es an Wärme und Aufmunterung aller Künstler so wenig fehlen, daß der Enthusiasmus, der sich jedermänniglich und auf die unverholenste Weise an Tag legte, lange Zeit im schönsten Andenken aller Anwesenden verbleiben wird. Das Haus war überfüllt, selbst auf der Bühne mußte für den Andrang der Zuschauer Platz gemacht werden. Paganini wurde, so oft er eine Piece vorgetragen, mit lautem Jubel gerufen, und er dankte immer auf seine eigenthümliche, freundlich-befangene rührende Weise. Ueber den ehrenden Empfang, der Paganini'n in Privatvereinen zu Theil wurde, hat er sich aufs vergnügteste, und eine besondere Vorliebe für die Bewohner Frankfurts ausgesprochen. Allenthalben, wo er erschien, war man von seiner

aus jedem Zuge hervorblickenden Gutmüthigkeit angenehm angeregt, und auch nicht ein Anschein vorhanden von jener unliebenswürdigen Sonderbarkeit, die ihm die behende Fama hat andichten wollen. Vielmehr hat sich Paganini die Achtung und ein inniges Wohlwollen von Frankfurter Familien erworben, auf deren Freundschaft der Künstler stolz sein darf. Stilles Interesse erweckte Paganini's fünfjähriger Knabe Achill, der an dem Vater mit großer Zärtlichkeit hängt und ihn als eine überaus freundliche Erscheinung umspielt. Verzeihung, wenn ich einige Zeilen, die der Moment beim Anblick dieses Kindes niederzuschreiben antrieb, hier mittheile:

Um jenen Mann, der in des Wohllauts Tiefen
Mit Geistern nach der Töne Silber wühlt,
Der uns zu Höhn, wo sonst nur Engel schliefen,
Empor, empor, uns Staubgebundne spielt,
Der, einst vom Schwert der Leidenschaft zerrissen,
Melodisch nun sein Herzensblut vergießt,
Und der in dieses Daseins Finsternissen
Dich wie ein gottgesandtes Wesen grüßt:
Um jenen Mann, den herrlichen, den biedern,
Hüpft, gaukelt, lacht und scherzt ein holdes Kind,
Und wenn er weint in seinen Schmerzensliedern,
So sieht der Kleine zu ihm auf so lind,
Als wollt' er mit den dunkeln Augen sagen:
»Du lieber Vater, weine nicht so sehr,
Ich stille einstens alle deine Klagen,

Und deine Wunden schmerzen dann nicht mehr.
Was Liebe aus dir spricht, was sie verschweiget,
In meinem Busen bleibt es aufbewahrt,
Und wie die Liebe nur die Liebe zeuget,
So schütz' ich dir die Liebe, rein und zart.
Wenn ein Gefühl, das Andern giebt den Frieden,
Dir eine Hölle in dem Busen war, —
Mir ward das hohe Lebensglück beschieden,
Zu sehn, dir wurde auch der Himmel klar.
Und seine Seligkeit hast du besungen,
Wie ihn der Mai aus tausend Kehlen preist,
Mit seinen Sternen, Zaub'rer, uns umrungen,
Ob ihnen uns gezeigt den großen Geist;
Und Alles, was nur göttlich in dem Leben,
Traum, Wehmuth, Sehnsucht, Glaube, Lust und Qual,
Ein Seraph hab' ich dir's zurückgegeben:
Gib, Vater, mir's vor Gott zurück einmal.« —
Und wenn der Knabe also hat gesprochen,
So drückt der Vater ihn bewegt an's Herz,
Und alle Wellen seines Herzens pochen,
Und seine Blicke dringen himmelwärts;
Dann greift er langsam zu dem todten Bogen,
Lebendig wird das Holz in seiner Hand,
Und alle Seelen sind ihm nachgeflogen,
Empor, empor, zu jenem Wunderland,
Wo's Leben wird zu Einem Freudentone,
Wo Liebe nicht mehr weint ihr Thränenblut,
Und der beglückte Vater mit dem Sohne
Beim Sphärenklang am Vaterherzen ruht.

Es steht als Ueberzeugung in meinem Herzen fest, daß Paganini kein flüchtiges Phänomen der Zeit, sondern ein großer, ewig denkwürdiger Künstler, ein Künstler einzig in seiner Art ist. Freudig gestehe ich, das Wesen der Kunst durch ihn tiefer begriffen, inniger empfunden zu haben. Wirke, du geliebter Mann, für diese Kunst fort, die über der Erde steht! Denn leuchtend schwebt sie ob dem Punkte, worauf wir wohnen, eine sternbekränzte Göttin, und läßt uns in Augenblicken der Weihe ihr verschleiertes Antlitz schauen, daß wir sehnsüchtig aufschauern und das Andenken an den empfangenen Segen lange in uns umtragen. Kunst ist nicht ohne Glauben, Glaube nicht ohne Kunst. Das Ideal der letztern liegt in Dem, der die Elemente nach Maaß und Fug geordnet, der die Harmonie der Meeresbewegungen leitet, der die Flüsse nach ewigem Takte fortrollt, und die krystallenen Paläste der Berge mit ihren schneeigen Dächern in schönster Proportion architektonisch ausgeprägt. Wer ihn im Herzen trägt, erkennt, daß die Erde, wie ein großes Gotteshaus, so nur ein Tempel der Kunst, des Schönen und Edeln sei: aus ihrem silbernen Fluthenspiegel leuchtet das große Auge Gottes, vom Adler bis zur Lerche flattern und singen die gefiederten Konzertisten zum Preise der Schönheit; wie der Phönix in Gluthen brennt und lebt, so das Herz, das sich der Erkennung

der Schönheit zugewandt, und gleich dem Central-feuer, das sein dunkles Blut durch die Adern der Erde wirbelt, schlägt die Begeisterung in glühen-der Lohe gen Himmel auf; aus dem Einen großen Wesen, das die Kunst abspiegelt, emanirt die Lieblichkeit des Frühlings, durch ihn haben die Menschen ihre Thränen, die Berge ihre Edel-steine, die Meere ihre Perlen, die Herzen ihre Lieder, und alle Himmel ihre Sterne. Er giebt dem Menschen Fülle der Erkenntniß, und der Weise berauscht sich im Quell der Forschung, der Priester sonnt sich im Strale eines innern Lich-tes, der Dichter singt seine Mysterien von den höchsten Dingen, und wie Bienen im Kelch des Lotos ruhen sie Alle in der großen Weltseele aus. Ruhig geht die Erde ihre alte Bahn, die Kunst aber ist beflügelt, und schwebt ihr wie ein Renner auf der olympischen Bahn voraus und nach. Fein wie Aether und klar wie Krystall, duftig wie Rosenöl und edel wie Gold, spielend wie eine Mythe und luftig wie der Traum, flüchtig wie Rauch und dennoch beständig wie der Granit, rein wie die Rosenknospe und wahr wie die Natur: so ist das Wesen der Kunst ausgeprägt, der Himmel ist der Tempel der Gottheit, sie die Vorhalle, der Tempel selbst ist versteckt, nur die Säulen der Halle ragen empor, und wir Sterbli-chen können sie deutlich erkennen, wenn wir uns in den geweihten Hain begeben, der jenes Kirchlein

einschließt. Da tönt der Wind heiligen Orakelspruch, die Blätter flüstern mit sibyllinischem Laut, und Wer verstehen will, der versteht, was alle Töne wollen, was alle Stimmen jubeln, und wonach alle Herzen ringen.

III.

Ueber die Gedichte König Ludwigs von Baiern.

Man faßt in neuerer Zeit das Endziel, wohin alle intellektuelle Ausbildung des Menschen abzwecken soll, unter dem Namen der Humanität in's Auge, und heißt die Beschäftigung mit den Sprachen und Schriften des griechischen und römischen Alterthums auch wohl insbesondere das humanistische Studium. Der Begriff der Humanität ist ächt römisch, und wird durch gewisse Nationalideen näher bestimmt. Wie nämlich Ernesti in seiner Clavis Ciceroniana nachweis't, unterschieden die Römer sehr genau den Gegensatz von Mensch und Bürger, von Bildung zum Menschen und von Bildung zum Bürger. Letztere lief zunächst auf einen Staatszweck hinaus, und hatte die Real-Tendenz, dem Bürger, wo möglich auf dem Wege der Erfahrung,

Kenntniß von Gesetzen, Verfassung, Verwaltung und Kriegswesen beizubringen. Der Mensch hat aber auch geistige Rechte und Bedürfnisse, die dem Staatsbürger nicht unumgänglich nothwendig sind: alles dazu Gehörige umschloß das Gebiet der humanitas. Unter den Studien der Humanität war bei den Römern Alles begriffen, was die menschliche Natur zu ihrer Veredlung fördert, und die Frucht davon war die Veredlung selbst: die Humanität. Stoff und Mittel zu dieser Veredlung waren die Wissenschaften, und zwar diejenigen Wissenschaften, von denen Ovid singt, daß sie die Sitten schmeidigen, wozu die Alten zunächst Dichtkunst, Philosophie, Geometrie und Grammatik, demnächst aber auch alle anderen Künste rechneten, deren Wesen Ernst und Würde, und die dazu beitragen, Geist und Herz zur Menschheit und für die Menschheit auszubilden. In diesem Sinne haben uns Cicero und Gellius, und unter den Neuern der humanste unter den mitunter etwas inhumanen Gelehrten, Herder, den Begriff dieses Wortes gedeutet.

Eine solche reinmenschliche Bildung, die mit dem Interesse des Staatsmanns nicht zusammenhängt, ist zu allen Zeiten, in denen der Mensch sich über die Bedürfnisse des Tages hinausarbeitete, Pol und Stern des innerlichen Lebens gewesen, und ihr nachzustreben und nachzuleben

hielt man für den Beruf eines Jeden, der aus dem irdischen Nebel die Sonnenscheibe der Kunst gewahren wollte. Mochte man je Ausnahmen zugeben, so geschah es unglücklicher Weise bei Denen, die an die Spitze der Menschheit gestellt, und entweder durch Zufall oder selbstständigen Aufschwung mit Purpurmantel und Krone, den Insignien der Macht, angethan sind. Man hielt dafür, ein Monarch habe schon genug gethan, wenn er sich der Bildung seines Volks nicht widersetze, und von ihm selbst verlangte man diese Bildung in der Regel so wenig, daß man sich unter einem Monarchen gewöhnlich einen Mann dachte, der sich des Kriegshandwerks in seiner Jugend ein wenig beflissen, und von der Wissenschaft nur so viel mitbekommen, als flüchtige Erfahrungen und die, meistentheils beschränkten Zuflüsterungen des Hofpädagogen über Kameralia und Diplomatik, ihm beigebracht. Man vergaß, daß ein König der erste Erzieher, und wie jeder Erzieher selbst gut erzogen sein müsse; denn ein Seelenkranker kann keine Seele gesund machen. Gute Gesetze, kirchliche Kraft, und die daraus entspringende Kraft der Sitten, erleichtern zwar ungemein den Fortgang im Betrieb der Staatsmaschine, sogar da, wo der Monarch selbst im Dunkel der Unwissenheit tappt. Wie ungleich größer aber ist der Fortschwung, das geistige Aufleben eines Landes, dessen Beherrscher

nicht einseitig an Spielereien und Real-Liebhabereien hängt, sondern auch den heiligen Lorbeerbaum des Olympiers hegt und schützt, und dem stillen Reigen der Künste Kapelle und Asyl baut. Hat er innerliche Kraft genug, diese Künste selbst zu üben — wohlan, auch hierüber kann sich der Unterthan nur freuen. Sein Herrscher wird doch noch immer Zeit behalten, den gewichtigeren Pflichten der Staatsdienste obzuliegen, und die Stunden, die er den keuschen Musen widmet, sind in dem Interesse des Landes gewiß besser angewendet, als vergeudete er sie in den Armen seiner Phrynen. Zum Unglück sind so manche Versuche, den Monarchen eine solche Humanitätsbildung, die dereinst zur eignen Produktivität des Geistes führe, grundsätzlich beizubringen, gescheitert. Das bekannteste Beispiel liefert Aurelius, einer der vortrefflichsten Menschen, der sich alle Mühe gab, seinen Sohn Kommodus zu einem Philosophen zu bilden: bekanntlich erfolgte grade das Gegentheil. Aus diesem Grund staunt man auch Monarchen, die Dichter oder Autoren überhaupt gewesen, fast wie Wundererscheinungen an. Es sei daher zuvörderst ein Verzeichniß solcher hohen Häupter, die dem Apollo und den Künsten in eigener Ausübung angehangen, hier mitgetheilt. Dieses Verzeichniß kann, zu unserm Zweck, natürlicher Weise nur kurz und übersichtlich ausfallen.

Die ersten Poeten auf dem Throne waren David und Salomo. Die Psalmen des Erstern, Monologe aus der Tragödie eines von Liebe und Reue zerrissenen Herzens, sind nächst dem Buch Hiob die erhabensten Blüthen der orientalischen, vielleicht der Poesie überhaupt, und wetteifern mit Pindar's Siegeshymnen um den Kranz, einerlei, ob er aus Dodona's Eichen oder den Oliven Tabor's gewunden. Als Resultat der vielerlei Forschungen über das sogenannte hohe Lied Salomonis (schon Origines schrieb darüber viele Bände) steht fest, daß wir in demselben die Ueberbleibsel der erotischen Poesie der Hebräer zu finden haben, und daß diese Lieder, ohne symbolische Beziehungen auf die nachherige Glaubenslehre, von einem spätern Sänger dem König Salomo, als Ergüsse und Betrachtungen über seine weltlichen und geistigen Freuden, in den Mund gelegt worden. Man trifft manche wahrhaft poetische Stelle in diesen Gesängen, aber eben so viel Tändelndes und Unerhebliches, und gar leicht ist diese Poesie von jeher zur Parodie benutzt worden. — So lange die Künste in Griechenland blühten, war die Verfassung des Staats, wenn auch nicht immer republikanisch, doch nicht monarchisch, und ein gekröntes Haupt war also nicht vorhanden, um sich auszeichnen zu können. Pisistratus, der Demagogenfürst, ein milder, verständiger und wohlthätiger Herr, der alles Löb-

liche, den Landbau und Kunstfleiß beförderte (Cicero de Oratore III. 34), wurde für die Homeriden, was Karl der Große für die Barden gewesen, nur mit dem Unterschiede, daß das, was er sammelte, für die Ewigkeit gerettet war, während die Deutschen schon frühe ihre vaterländische Poesie so wenig ehrten, daß die erste Sammlung ihrer frühesten Blüthen verloren ging. — Ist die älteste Römergeschichte auch ein historisches Märchen, dessen Inhalt von den römischen Geschichtschreibern durcheinander geweht ist gleich sibyllinischen Blättern, die erst ein deutscher Gelehrter in der neuern Zeit enträthselte, so läßt sich doch vermuthen, daß Numa ein Sängerfürst gewesen, und, wie manches andere an's Mirakulöse Streifende, so auch die Poesie benutzte, um auf das Volk einzuwirken. Die verfeinerten Scipionen schützten wenigstens die Kunst, wenn sie sie auch nicht ausübten. In ihrem eleganten Pflegling, in Terenz, sind seine Gönner mitgeehrt. Cäsar, der die Eigenschaften eines kecken Feldherrn, gewandten Diplomaten und kräftigen Redners in Einer Person vereinigte, schrieb Berichte über den gallischen und bürgerlichen Krieg, die als Muster unübertreffbarer Kriegsmemoiren niemals verkannt werden dürfen. — Unter den römischen Kaisern haben sich ebenfalls einige der Wissenschaften und schönen Künste beflissen, und dadurch eine Zeit ver-

schönert, die meist von Schrecknissen und Schlechtigkeiten aller Art durchgräuelt gewesen. Selbst das blutbefleckte Gespenst eines Nero übte die edleren Zweige der Kunst, ohne daß er sich in ihrem geistigen Aether von seinen Sünden hätte reinbaden können. Auch der Kaiser Hadrian war ein guter Dichter, und dichtete noch sterbend Verse *). Die tiefen Forschungen des Markus Aurelius Antoninus erwarben ihm den würdigen Beinamen des Philosophen. Weltbekannt sind die Bestrebungen des Theodosius, Justinian und Julianus Apostata († 363). Auch eine Kaiserstochter, Anna Komnena († 1148), huldigte den Musen.

Unter den berühmten Männern, die auf dem Throne Petri gesessen und geherrscht haben, sind die literarisch-berühmtesten: Leo der Große († 461), Gregor der Große († 604), Aeneas Sylvius († 1464), Benedikt XIII. - Orsini († 1730),

---

*) Sie heißen:

Animula vagula, blandula,
Hospes, comesque corporis,
Quä nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis jocos.

Hier ist die Spielerei mit dem Reime absichtlich, wie bei Ovid (vgl. Quintilian II, 1.). Unabsichtlich findet er sich bei den Alten: Virg. Ecl. II, 7., Georg. II, 500; Hor. carm. I, 2 und 28.

Benedikt XIV. = Lambertini († 1758) und Clemens XIV. = Ganganelli († am 22. Sept. 1774), letzterer literarisch auch durch seinen Briefwechsel bekannt. Lorenz Ganganelli schloß nämlich als Knabe mit seinem Landsmann Karl Bertinazzi, der ihm das Leben gerettet hatte, ein sehr enges Freundschaftsbündniß, wobei Beide versprachen, einander unter jeder Bedingung wenigstens alle zwei Jahre einmal zu schreiben. Sie hielten ihre Freundschaft und ihr Versprechen bis an Ganganelli's Ende, obgleich Ganganelli Papst und Bertinazzi Harlekin des italienischen Theaters wurde. Dreiundvierzig Briefe, die beide auf diese Art vom J. 1724 —1774 gewechselt haben sollen, machen den Inhalt eines Werkchens aus, das vor ein paar Jahren zu Paris, unter dem Titel „Der Papst und der Harlekin" erschien, und gleich darauf zu Stuttgart bei Franckh übersetzt wurde. — Als Antipode der Papstherrschaft, und als Dichter des Koran, sogenannter Feind der Christenheit, folge Muhamed (im 7. Jahrh.). Er ist Verfasser des Koran, des bürgerlichen und staatswirthschaftlichen Gesetzbuches der Türken, eines Buchs, das von Poesie und Sinnenweisheit strotzt, und worin eine Toleranz gelehrt wird, die Denjenigen beschämt, der die Türken nur als ein fanatisches, blutdürstiges, unmenschliches und in jeder Hinsicht demoralisirtes Volk zu betrachten gewohnt ist. Im 5. Kapitel V. 72 heißt es z. B.: „Bekümmere

du dich nicht viel um die Ungläubigen; denn sie mögen Juden, Sabäer oder Christen sein, wenn sie nur an Gott und an den jüngsten Tag glauben, und gute Werke ausüben, so wird über sie keine Furcht kommen.“ —

Unter den tramontanischen Fürsten haben sich Alphons der Weise von Kastilien († 1284), namentlich aber König Philipp IV. von Spanien als dramatischer Dichter, hervorgethan. Schlegel bemerkt über letzteren im 3. Theil seiner dram. Vorlesungen (S. 358): „Dieser Monarch scheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit seines Lieblingsdichters (Calderon's) gehabt zu haben, den er als die schönste Zierde seines Hofes betrachtete. Er war so eingenommen für das nationale Schauspiel, daß er die Einführung der italienischen Oper nicht gestattete, die damals schon an den europäischen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beispiel, welches verdient den deutschen Fürsten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meistens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimische, und Parteilichkeit für das Fremde Alles gethan haben, um die deutschen Dichter muthlos zu machen.“ —

Die noch lebende Königin von Spanien *), eine geborne sächsische Prinzessin, dichtet in spanischer Sprache, und Fr. v. Schlegel hat ihr deß-

*) Sie ist seitdem gestorben.

halb den Gruß des huldigenden Liedes zugerufen. Auch der deutsche Gesang wird von ihr noch in der Ferne geehrt. Ein Reisender, der den königlichen Palast zu Madrid besuchte, fand auf dem Tische der Monarchin Kind's Festspiel „Der Weinberg an der Elbe" liegen, und aufgeschlagen bei der Stelle, welche das, von Karl Maria von Weber komponirte sächsische Nationallied enthält. — Unter den hohen Häuptern des neuern Italien's ist Dandolo, Doge von Venedig († 1354) als Geschichtschreiber berühmt, und aus dem glorreichen Hause der Mediceer ging Lorenzo von Medici im 15. Jahrh. als Dichter hervor. — Auch bei den Franzosen war es in ältern Zeiten nichts Seltenes, daß die Inhaber und Inhaberinnen des Thrones, oder die ihm zunächst standen, das Scepter niederlegten und zur Feder griffen. Als Dichterinnen der ältern Zeit sind namentlich bekannt Marie de France (um 1204), Margaretha von Navarra († 1549), und Margaretha von Valois († 1615). Heinrich IV. und noch viele andere französische Könige trieben Stil-Exercitien an Liebesbriefen und gedruckten Verschen. Auch Ludwig XIV. war ein Vielschreiber, man besitzt eine vielbändige Sammlung seiner Werke. — Bonaparte tritt, als Redner und Verfasser von Bülletins, in die Reihe der scharfsinnigsten Autoren, und seine (bereits gesammelten) Werke sollten das beständige Viatikum jedes Mannes sein, der sich

für den höhern Staatsdienst auszubilden gesonnen ist. Er wußte seiner spitzfindigen Muttersprache, die Voltaire eine alte Hure genannt, griechische Deutlichkeit zu geben, und den Lapidarstil eines Thucydides, Tacitus und Johannes Müller in ihr auszuprägen. Die schwersten und determinirtesten Aussprüche im Code Napoleon rühren bekanntlich von ihm her. Wir besitzen von Thibaudeau, ehemaligem Mitgliede des Staatsraths, ein eigenes Werk über Napoleon als Autor, worin Akten mitgetheilt sind, wodurch sein riesiger Geist über alle Maaßen verherrlicht wird. — Auch der letztverstorbene König von Frankreich hat die Geschichte seiner Flucht beschrieben, und gute Verzeichnisse der guten Gasthöfe gegeben, worin er unterwegs logirte. Des Fürsten von Ligny verfeinerte Schriften kennt jeder Gebildete. — Canut verdient den Namen Groß nicht allein als Regent, sondern auch als Gesetzgeber. — Christina von Schweden, und König Gustav III. von Schweden, der im J. 1792 erschossen wurde, werden auch in der literarischen Welt mit Auszeichnung genannt. Die russische Kaiserin Katharina die Große war eine fruchtbare dramatische Schriftstellerin, und die von ihr verfaßten Komödien wurden im Théâtre de l'Hermitage aufgeführt. Katharina II., Kaiserin von Rußland, geb. Prinzessin von Anhalt-Zerbst, (1729 — 1796) ist anonyme Verfasserin folgen-

der Schriften: Obidah, eine morgenländische Erzählung, russisch und deutsch, Petersburg 1786; der sibirische Schaman, ein Lustsp. Eb. 1787; der Betrüger, ein Lustsp. Eb. 1787; der Verblendete, Lustsp. Eb. 1787 (die drei letzten zusammen unter dem Titel: Drei Lustspiele wider Schwärmerei und Aberglauben, Berl. u. Stettin 1788). — Ueber die gekrönten Autoren Britanniens besitzen wir eine eigene Abhandlung, unter dem Titel: „Charaktere englischer Schriftsteller von hohem Range", von Horatio Walpole, nachherigem Grafen von Orford, dessen historische, literarische und unterhaltende Schriften uns A. W. Schlegel (Leipzig 1800) übersetzte. Nach seinem Tode erschien in England eine von ihm selbst veranstaltete Ausgabe seiner Werke in fünf großen Querbänden. Er weis't den ersten Platz in jenem Verzeichniß dem tapfern Löwenherz († 1299) an, und zeigt, wie derselbe viel an den Höfen der provenzalischen Fürsten gelebt, ihre Sprache erlernt, und ihre Dichtkunst geübt, die man damals unter dem Namen der gaya cieencia, der fröhlichen Wissenschaft, begriff. Auch König Richard I. war Dichter. Eduard II. wird ein lateinisches Klaggedicht zugeschrieben, das er in der Gefangenschaft geschrieben haben soll. Heinrich VIII. polemisirte gegen Luther, und ist Verf. von Liebesbriefen an Anna Boleyn. Auch von der Königin Katharina Parr sind mehre Schriften auf uns

gekommen Eduard VI. übte sich, im Geiste seiner Zeit, in gedruckten Zotenreißereien; er soll ein Schauspiel unter dem Titel: Die babylonische Hure, verfaßt haben. Von den Gedichten der Maria Stuart spricht Walpole mit großer Verachtung, doch hat Parteisucht dieses Urtheil diktirt. Die mancherlei Dichtungen, die seit den letzten zwanzig Jahren von dieser unglücklichen Königin bekannt wurden, athmen die holdesten Züge zarter Weiblichkeit. Ich theile, dieß zu beweisen, nur eine Strophe aus einem ihrer besten Liebesgedichte mit (vgl. Liebesbriefe der Königin Maria von Schottland an Jakob Karl von Bothwell, aus dem Englischen des Hugh Campbell, Th. I., Leipzig 1825, S. 127); es bezieht sich darauf, daß zu den Zeiten der Maria Stuart Fontänen und Wasserwerke die Hauptzierde französischer Gärten waren, und jeder Palast wenigstens mit einer solchen Wasserpartie verschönert war:

Si par fois vers les cieux
Viens adresser ma vue,
Le doux trait de ses yeux
Je vois en une nue,
Soudain le vois en l'eau
Comme dans tombeau.

(Wenn zu der Wolken Höhn
Mein irrend Auge blickt,
Dann glaub' ich dort zu sehn
Sein Bild, das mich entzückt.

Blick' ich zur Fluth hinab,
Seh' ich ihn wie im Grab.)

Wie gelehrt und geistreich Königin Elisabeth gewesen, ist hinlänglich bekannt. Sie übersetzte viele Schriften der Griechen und Römer, und zeichnete sich als Epistolographin und Rednerin öffentlich aus. Von Jakob I. besitzen wir eine Sammlung ausgezeichneter poetischer und Prosa-Werke. Ueber Karl den Ersten bemerkt Walpole (S. 164): »Man hat von ihm außer der berühmten Schrift: Bildniß des Königs Karl in seinen Drangsalen und seiner Einsamkeit, wovon in 47 Auflagen 48,000 Exemplare gedruckt sein sollen, verschiedene Reden, Briefe, Erklärungen und Friedensbotschaften, sonstige Papiere, die zwischen ihm und seinen Unterthanen gewechselt wurden, und die Gebete, deren er sich in seinen Leiden bediente, und im Augenblick vor seinem Tode dem Bischof Juxon übergab.« — Jakob II. schrieb Memoiren.

An der Spitze der deutschen Dichter steht bekanntlich Karl der Große, der nicht allein die Lieder der Skalden ehrte und sammelte, sondern auch sein eigenes Haupt mit dem Eichenkranz der Barden schmückte. Mehre der erhabenen Glieder des kaiserlichen Hauses der Hohenstaufen, unter dessen schützendem Obdach in Schwaben die lyrische Ritterpoesie der Deutschen aufblühte, zeigten vielen Geschmack an Allem, was in's Gebiet der Künste streifte, beförderten von 1170 bis etwa 1300 die Volks-

poesie, und übten sie selbst. Am meisten zeichneten sich in dieser Hinsicht Friedrich I., Heinrich VI. († 1197, zwei Lieder bei Manesse) und Friedrich II. aus. Letzterer schrieb (in seinem liber de Avibus) vortrefflich über die Falkonirkunst, die damals zur Liebhaberei der Großen gehörte, und auch von den Frauen vielfach getrieben wurde. Von König Konrad dem Jungen, ohne Zweifel dem im J. 1268 hingerichteten Konradin von Schwaben, stehn zwei Lieder in der Manessischen Sammlung. Ebendaselbst finden sich Lieder vom Markgrafen Heinrich von Meißen (Henricus illustris), einem Zeitgenossen des Walther von der Vogelweide; ferner von Herzog Heinrich von Pressela (Breslau), der unter dem Namen Heinrich IV. als Herzog von Breslau von 1266 — 1299 regierte. Auch Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile (1260 — 1308) war Liederdichter, imgleichen König Wenzel von Böhmen (1206 — 1253), der Vater Ottokar's. Der deutsche Kaiser Maximilian ist als Verfasser des Weiskünig bekannt genug.

Zur Zeit der Reformation, vor und nach derselben, wie auch schon im Mittelalter, rechneten Fürsten und Fürstinnen es sich zur Pflicht, Frommsinn öffentlich an Tag zu legen; viele geistliche Lieder verdanken diesem Bestreben ihr Entstehen. So ist Wilhelm II., Herzog zu Sachsen-Weimar (1598 — 1662), in der fruchtbrin-

genden Gesellschaft der Schmackhafte genannt, der Verf. des Kirchenliedes: »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend«, welches im J. 1678 in den gesammten chursächsischen Landen zum sogenannten Kanzelliede vorgeschrieben ward. Anna Sophia Landgräfin zu Hessen, geb. zu Darmstadt im J. 1633, und gest. als Äbtissin zu Quedlinburg 1683, ist Verfasserin des geistlichen Liederbuches: Der treue Seelenfreund Jesus Christus, Jena 1650. Zur Zeit Lohenstein's und Hoffmannswaldau's, und im Geschmack von beiden, zeichnete sich Anton Ulrich Herzog von Braunschweig (1633 — 1714) aus. Er hieß in der fruchtbringenden Gesellschaft der Siegprangende, und ist besonders durch seine beiden Romane, die Syrierin Aramea (nachher von Sophie Albrecht umgearbeitet) und die römische Oktavia berühmt gewesen. Ein späterer Herzog von Braunschweig, Friedrich August (1740—1805) übersetzte ein Lustspiel und ein Trauerspiel (Glücklicher Weise; Regulus) aus dem Französischen. Friedrich Eberhard Prinz von Hohenlohe-Kirchberg (geb. 1737) dichtete nebst seiner Gemahlin Gebete und Lieder für die häusliche Andacht. Die Gräfin Aemilia Juliane zu Schwarzburg-Rudolstadt (1637—1706) dichtete viele Morgen- Mittags- und Abendgebete; imgleichen die Schwarzburg-Rudolstadt'sche Gräfin Ludämilia Elisabeth, die im J. 1672 als Braut starb. Luise Henriette,

Kurfürstin zu Brandenburg, die Gemahlin des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, ist Verf. der Kirchenlieder: Jesus meine Zuversicht, und: Ich will von meiner Missethat. Ulrike Sophie, Herzogin von Meklenburg-Schwerin (1723 – 1813), übersetzte anonym den Undankbaren des Destouches. Der bekannteste königliche Autor ist wohl Friedrich von Preußen. Doch hätte ihm sein Autorverdienst den gerechten Namen des Großen schwerlich erworben, denn seine französischen Gedichte sind mehr rhetorische Privatübungen als Ausströmungen eines poetischen Geistes. Voltaire mußte sie ihm korrigiren, und klagte oft, der König schicke ihm seine schmutzige Wäsche zum Reinigen. Friedrich der Große ließ in Frankfurt a. M. den Voltaire arretiren, und sein Agent gab vor, es geschehe, um dem Franzosen le livre des poésies du Roi son maître abzunehmen. Der Schalk war also mit der Sammlung der gereinigten Wäsche durchgegangen. August, Herzog zu Sachsen-Gotha (1772 — 1822), ist Verfasser des *ΚΥΛΛΕΝΙΟΝ*, oder: Auch ich war in Arkadien, Gotha 1805. Peter Friedrich Georg, Prinz von Holstein-Oldenburg (gest. 1812), gab zu Moskau und später zu Petersburg eine Sammlung poetischer Versuche heraus. Marie Luise Wilhelmine, Fürstin von Wied-Neuwied (1747 — 1823), lieferte Poesien in den Göttinger Musenalmanach und in die deutsche Monatsschrift.

Auch jener ruhmwürdige Mäcenas Frankfurt's, der erlauchte Stifter derselben literarischen Genossenschaft, in deren Lokale wir uns jetzt befinden,*) Fürst Dalberg, sei hier mit derjenigen Hochachtung und Auszeichnung erwähnt, worauf er auch als philosophischer Autor durch seine Betrachtungen über das Universum (Erfurt 1777) und seine Grundsätze der Aesthetik (Erfurt 1791), wie durch seine Beiträge zum deutschen Merkur, und zu Schiller's Horen gerechten Anspruch macht. Erzherzog Karl von Oesterreich ist durch seine wissenschaftlichen Arbeiten im Gebiete der Strategie berühmt. Als Natur- und Völkermaler haben sich in neuerer Zeit der Prinz von Neuwied und der Prinz Bernhard von Weimar ausgezeichnet und uns über Brasilien und Nordamerika wichtige Belehrungen mitgetheilt. Den Reigen dieser erlauchten Männer schließt in diesem Augenblick der jetzt regierende König Ludwig von Baiern, indem er bei Lebzeiten zwei Bände Gedichte unter seinem Namen herausgibt, was noch kein Monarch vor ihm gethan. Sie sind eine zu merkwürdige Zeiterscheinung, als daß ihrer nicht ausführlich gedacht werden sollte. Eine speichelleckerische Kritik wird vielleicht auch bei diesem Werk den Gesichtspunkt verrücken, woraus es betrachtet werden muß, und vielleicht wird man

*) Meine öffentlichen Vorträge zu Frankfurt a. M. fanden im dortigen Museum Statt.

hierdurch über den Vorzügen die Mängel, oder über den Mängeln die Vorzüge des Buches verkennen. Mögen nachfolgende Bemerkungen in etwa dazu beitragen, diese Gedichte, nach ihrer eigentlichen Bedeutung, zu würdigen. Sie sind auf jeden Fall ohne Parteilichkeit abgefaßt, und ihr Verfasser hat wenigstens den Vorzug, frei sprechen zu können, in dem Umstande, daß er noch nie eines Höhern Brod gegessen.

Um diese Gedichte nach ihrem innern Zusammenhange recht zu ergreifen, muß man die eigentlichen Kunst- und Lebensgrundsätze des Königs kennen. Diese sind beinah dieselben, die in den Jahren 18 und 19 in Deutschland auftauchten, die Jugend begeistert ergriffen, und nachher in den schnöden Charakter einer demagogischen Wuth ausarteten. Man hat seit dieser Zeit das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, und Alles, was sich als ächtdeutsch, volksthümlich und national ankündigte, demagogisch genannt. Nach diesem engherzigen Begriff ist auch unser Monarch ein Demagog, denn durch alle diese Gedichte fließt der Strom derselben Vaterlandsideen, der vor zehn Jahren durch die Herzen der deutschen Jugend gerollt. Er klagt bitter über die Zerrissenheit seines Vaterlandes, selbst über die seines Baiern's, spricht enthusiastisch für Einheit und geistige Freiheit, und tadelt in dieser Beziehung nicht wenig das Zersplitterungssystem des Wie-

ner Kongresses. Hat man das Geschichtswerk von Rotteck wegen ähnlicher Aeußerungen in manchen Ländern verboten, so wären vielleicht, um die Ironie vollständig zu machen, auch die Gedichte des königlichen Sängers gefährdet. Am eingenommensten ist der König für die Idee einer neuen deutschen Malerschule, deren Wiege in neuerer Zeit Rom, unter seinem, des damaligen Kronprinzen, wohlthätigem Einfluß, gewesen. Die Bewunderung der altdeutschen Bilder ist demgemäß nicht die volksthümelnde Sucht, krumme Beine und gespreizte Glieder schön zu finden, sondern das Bestreben, die Idealität der Gesichter, die sich in ihnen ausspricht, in eine veredeltere Gegenwart einzuführen. Die wahre Reinheit, Keuschheit und innerliche Heiligkeit eines deutschen Weibes spricht uns in den altdeutschen Gesichtern auf dem Dombilde (von Wilhelm Kalff) zu Köln und den besseren Stücken der Boisserée'schen Sammlung wohlgefällig an; und diese Gesichts-Tugend (so darf man sie wohl nennen) in unsere neuere Malerkunst hinüberzuführen, war das edle Streben der wackeren Maler, die im Studium der heimathlichen Kunst groß geworden, und an deren Spitze jetzt Cornelius steht. Möchte durch sie der Name: „deutsche Malerschulen" wieder Klang und Weihe bekommen! Schon wölbt sich die Glyptothek als eine vaterländische Ruhmtrophäe in den Himmel. — Der König von

Baiern war immer der Religion seiner Väter innig zugethan; hiermit sowohl, wie mit seinen freisinnigen Ideen, hängen die Berufung Görres', der den König bei seiner Thronbesteigung in einer politischen Heroide begrüßte, an die Münchener Hochschule, und die neuen kirchlichen Institutionen Baiern's zusammen; wie wenig finsterer Art diese sind, beweis't die königliche Ablehnung der Dienste des Fürsten Hohenlohe. Einsehend, daß Baiern's politische Rolle in den großen Staatenbündnissen nur immer eine zweiten Ranges sein könne, verschmäht der Monarch in die feineren Machinationen der Kabinette einzustimmen, und spricht seine Ueberzeugungen für wahre Freiheit so unumwunden aus, daß er sie sogar jetzt gedruckt der Welt vorlegt. Der Besuch bei Göthe *) setzte seiner Humanität allein die Krone auf. Mit verschwenderischer Hand unterstützte er ein bedrängtes Volk (das sich der Theilnahme Europa's später freilich unwürdig gemacht hat und in Raub und Mord zurückverfallen ist). Was aber in den Gesinnungen des Königs unangenehm trifft, ist die Weise, worin er gegen Napoleon und seine Anhänger spricht. Kann ein Ludwig so den großen Mann der Zeit verkennen, und dazu einen Mann, dessen nächste Familie im Asyl seines Vaters Wohlwollen und Liebe gefunden! —

*) II, 167.

Doch, wir haben es hier zunächst mit dem Dichter, nicht mit dem Könige zu thun. Von Ersterm sei daher nur die Rede.

Das lyrische Gedicht soll ganz der Abdruck des Charakters des Dichters sein, die getreue Kopie seiner Individualität. Das Unbedeutendste, wenn es wahrhaft und treu dargestellt wird, erregt mehr Interesse als die schönste und herrlichste Lüge; dieß ist die Ursache, warum oft die schönsten Gedichte keinen Eindruck machen. Der Dichter derselben hat etwas Anderes darzustellen gesucht, als was er im Gemüthe trug. Aber wer das Edle und Schöne nicht in sich fühlt, wird vergeblich seine matten kleinlichen Gefühle durch Idealisirung zu großen und schönen hinaufzuschrauben suchen. Seine Sprache wird klingen wie die der Buhlerin, die von Sittlichkeit, wie die des Gauners, der von Ehrlichkeit spricht. Nie aber gelingt es diesen poetischen Tugendheuchlern, die Lüge so interessant zu machen wie die Wahrheit. Diese hat einen Heiligenschein, den keine ungeweihte Hand nachpinseln kann. So ist, um ein Beispiel anzuführen, das Schöne und Edle und Große, das Byron in sich trägt, zwar befleckt und verstümmelt; aber er scheut sich nicht es darzustellen, ganz wie es in ihm lebt; und trotz der Verzerrung und der vielen Flecken haben die poetischen Abdrücke seiner Indivi-

dualität Zauber genug, ganz Europa zu entzücken und zur Bewunderung hinzureißen.

Das lyrische Gedicht ist das subjektive Gefühl des Moments, ausgesprochen in einer metrischen Form. Es ist ein Gefühl, das man, damit es nicht spurlos verwehe, in einen metrischen Rahmen gefaßt hat. Drei Hauptgefühle gibt es: Freude, Wehmuth und Schmerz. Zwischen diesen liegen mehre Uebergangsgefühle, die aber nicht hier zu erwähnen sind. Das Gefühl der Freude und das des Schmerzes ist ein Zustand der Unruhe. Jedem, der poetischer Selbstschaffer, ist es gewiß bekannt, daß man in der größten Freude und im größten Schmerze auf dem Altar der Muse kein eigenes Opfer zu bringen vermag. Man hat nämlich alsdann nicht die Ruhe, die erforderlich, um ein augenblickliches Gefühl in eine metrische Form zu gießen. »Der Zustand der höchsten Ruhe ist der Zustand der höchsten Begeisterung,« sagt deßhalb Göthe. Hingegen das Gefühl der Wehmuth setzt schon einen Zustand der Ruhe voraus, und die meisten ersten Gedichte, worin sich die Jugend übt, drücken gewöhnlich dieses Gefühl der Wehmuth aus. Aber das Gefühl des großen seelenzerreißenden Schmerzes kann nur der ganz große Dichter im Gedichte aussprechen, dazu gehört die Selbstüberwindung eines poetischen Riesengeistes, dazu gehört der Geist eines Heine. Doch selbst da, wo der lyrische Poet die wildesten Qua-

len, die sein Inneres zerreißen, schildert, muß er sich jene Ruhe, die Mutter alles poetischen Werdens, wenn nicht in etwa aneignen, doch ankünsteln, damit er nicht zum vollendeten Verächter der Menschen, zum Misanthropen, herabsinke: auch in dem zerrissensten Herzen zittert noch immer der Enthusiasmus für Menschenwohl, das Gefühl der Liebe, und das Gefühl der Freundschaft und Theilnahme an Allem, was sich als gut, wahr und schön ankündigt.

Die Geschichte der besseren Dichter ist in der Regel eine Passionsgeschichte gewesen, jeder hat Memoiren innern Elends, wenn auch nicht geschrieben, doch in sich getragen. Die meisten sind durch den Kampf mit dem Endlichen erst Dichter geworden, nur aus den Dornen des Schmerzes erwuchsen die Rosen der Lieder, ja es ist bis jetzt noch unentschieden, ob die schönsten Gedichte durch freiwillige und höhere, oder durch die irdische Begeisterung des Hungers hervorgebracht worden. Erst später gelangten wahre Dichter zur eigentlichen Gemüthsruhe; ein ziemlicher Cyklus von Gemüthszuständen ging jener Ruhe vorher, und erst, wenn sie alle durchgemacht, trat jene ein. Schwärmerei ist eine der bekanntesten jener innerlichen Situationen. Ihr liegt noch irgend eine Art Ruhe zum Grunde, es ist der Halbschlummer des Fieberkranken. Die Brust ist dann nur elegisch gestimmt, man sehnt und grämt sich nach

Idealen, die unerreichbar sind, und zieht ein träumerisches Verlangen vom Himmel an die Stelle der Wirklichkeit herab. Noch Andere fangen in dieser Periode zu faseln an, und buhlen mit jenem unedlen Mystizismus, der das Gemüth verweichlicht und das Herz schwammig macht, während der edle Mystizismus es göttlich verschönert. Die unglücklichste Periode aber ist die Sturm- und Drangperiode, wo in des Dichters Brust dieselben Leidenschaften, Begierden und Sünden kochen und gähren, die er nachher anderen Personen, den objektiven Gebilden des Drama's, in den Mund legt. In diesem Zustand findet die Lyrik ihr gewaltsames Grab. Aber dann steht sie frühlingsgleich wieder auf, wenn alle diese Perioden durchschwärmt und durchtobt sind, der Dichter kann ein Ziel seiner Sehnsucht umfassen, das am heiligen Quell der Einigkeit mit sich Selbst ihm winkt, und dort sein eigentliches Leben, das Leben der Versöhnung und Geistigkeit beginnen.

Dieß sind die Gefühle, die den Beruf zum lyrischen Dichter feststellen. Außerdem besitze derselbe noch Phantasie, jene großartige Anlage des Geistes, die bis in das Individuellste aller eigenthümlichen Züge eindringt, mithin die Fähigkeit zu dem Entwurfe eines Werkes, und diejenige, die ihm die Stimmung gibt; — Gemüth und Geist, und neben diesen inneren Requisiten: Darstellungs-

gabe, was man in der Regel Technik der Form nennt, und worunter man die Kunst versteht, den unmittelbaren Ton und Ausdruck jedes beliebigen Gefühls jedesmal treffen zu können. Ist der Dichter dabei originell, d. h. spricht er nur solche Gefühle aus, die, zwar allgemein menschliche, doch in ihrer besonderen Schattirung nur ihm allein angehören, und nach seiner Gestaltung und Aussprache nie aus einer andern menschlichen Brust zu klingen vermöchten, so ist der vollendete Lyriker charakterisirt. —

Machen wir von diesen Voraussetzungen die Anwendung auf die Gedichte des königlichen Sängers von Baiern. Derselbe verräth wenig Phantasie-Schwung, in manchen Gedichten, die nur Prosa, gar keinen *): aber dieser Mangel ist durch die Fülle eines edeln, schönen Gemüths reichlich ersetzt, eines Gemüths, das zwar von keinen starken und großen Schmerzen angegriffen, aber überall eine Weichheit und sanfte Impressionsfähigkeit an Tag legt, die uns wunderbar erfassen. Die meisten Gefühle, die der Dichter ausspricht, liegen in der Mittelregion der Wehmuth: alles Schöne, das ihm in seiner vergänglichen Erdennatur entgegentritt, entlockt ihm eine stille Klage über seinen zeitlichen Untergang; der ganze Zustand der Zeit ist für ihn eine Elegie,

*) Z. B. An die Flora in Wörlitz I. 53.

weil er die Größe eines freien Durchbruchs darin vermißt; aus dem silberklaren Spiegel der Natur tritt ihm, so oft er sich darin weidet, das Bild der Vergänglichkeit im Sterbegewand entgegen, und selbst den königlichen Scepter hält er mit der leisen und rührenden Betonung empor, daß der, der ihn trage, nicht mehr freier Mensch sei, und daß der, dessen Palast von Millionen umringt, auf dem Thron vereinsamt und verarmt sitze. Dieß Gefühl der Trauer, das sich durchgängig ausspricht, findet seinen wohlthuenden Gegensatz in einem sittlichen Idealismus, der sich ebenfalls durch einen großen Theil dieser Dichtungen hinzieht, und unstreitig aus der öftern Betrachtung der Werke Schiller's, für den der König eine gränzenlose Verehrung an Tag legt, erwachsen ist. Eine gewisse Männlichkeit der Gesinnung ist dadurch motivirt, und ihr folgt ethischer Aufschwung selbst da, wo die Klage den Dichter an die Erde heftet: deßhalb enthalten viele, sehr viele Gedichte schöne Hinweisungen auf jene geahnte Welt, die wir die paradiesische nennen; über Grab, Nacht und Ruinen zündet uns der Glaube des Dichters eine stralende Fackel auf, die uns mit der Sternenhelle des Geistes in das Reich der Geister hinaufleuchtet, das flüchtige Spiel der Naturkräfte erhält dadurch eine feierliche und ewige Bedeutsamkeit, und wenn auch an ihrer Erscheinung keine höhere Lehre

mehr anzubringen, so flüchtet sich der Sänger an die Brust der Liebe, in den Arm der Freundschaft, und gefällt sich in der Ausmalung von anmuthigen Familienscenen. Die Gedichte an des Königs edle Gattin sind unzweifelhaft die lieblichsten und rührendsten des Werks, hier blickt eine Venus Urania mit ihrem reinsten Silberblick in die Brust eines großen Menschen, und er sinkt vor ihrer Vestahuld gläubig in den Staub. — Neben die Tugend der Gemüthlichkeit tritt in diesen Gedichten die einer geistigen Umschau. Geist ist der Balsamduft, der aus allen Betrachtungen über Kunst und Künstlerthum athmet, deren vorzüglichste neben die ähnlichen Poesieen von Göthe und Leopold Schäfer treten. Einen höhern Kreis, als den, der sich zwischen den Anschauungen der Kunstwerke und dem Genuß der Liebe und Freundschaft bewegt, vermag der Dichter jedoch nicht zu erzielen, kühner begeisterter Flug ist ihm nicht geschenkt, am allerwenigsten aber Uebung und Gewandtheit in der Form. Hier erdrückt eine peinliche Schwerfälligkeit die Grazie der Gedankenbewegung; denn der Dichter kann so wenig der Anmuth in der geistigen Mittheilung, wie das Frauenzimmer in der äußeren Erscheinung entbehren, in so fern Anmuth das Reizende in Beziehung auf das Sittliche charakterisirt. Die Gedichte haben viele Fehler gegen Rhythmus und Metrum, von denen manche

freilich leicht zu tilgen gewesen wären, hätte der reiche Verleger nur einen geschickten Korrektor für diese Sammlung königlicher Gedichte akquiriren wollen.

Die Gedichte sind weder nach der Zeit ihrer Entstehung, noch nach ihrer Ideenfolge geordnet. Laßt uns versuchen, einige Einheit und möglichen Zusammenhang in ihre Verworrenheit zu bringen. Da die meisten Untergattungen der lyrischen Form der Dichtkunst versucht sind, so sollen sie nach solchen klassifizirt werden.

Lieder sind in reichlicher Anzahl vorhanden, und zwar, nach der Eintheilung des Lieds, sowohl weltliche als geistliche, letztere gewöhnlich mit frommen Anklängen an die Religion, der der edle Monarch mit ganzer Seele zugethan. Man versteht unter einem Liede die Aussprache Eines Gefühls, das sich kurz und bestimmt ankündigt und sich meist in der Welt der Freude, Ruhe und Hoffnung bewegt. Je nach der Beziehung auf die sinnliche und übersinnliche Welt rubricirt man es unter das weltliche und Kirchenlied. Ist das ausgesprochene Gefühl für alle Stände klar und deutlich, und aus einer allgemein-faßlichen Ideenwelt genommen, so entsteht das Volkslied. Zum Liede gehört auch noch das Gelegenheitsgedicht, das solche Gefühle ausspricht, die von irgend einer merkwürdigen Begebenheit des häuslichen und öffentlichen Lebens angeregt wurden. In

allen diesen Arten hat sich König Ludwig vielgestalter versucht, und bald Lieder aus dem Quell der Liebe, bald der Freude, Hoffnung und einer stillen Familien-Seligkeit mitgetheilt. Das Lied (I. S. 211): Des Meeres Einladung, ist klar und eben, wie der Spiegel des sicilischen Meers, wenn die tiefdunkle Bläue des südlichen Himmels aus ihm wiederstralt. Mit Auszeichnung bewegen sich die Elemente der Liedergattung in den beiden Gedichten: Die schnell Fliehenden (I. S. 170), und: Des Gärtners Lied (I. S. 56), wiewohl in letzterm der Reim als melodischer Kitt mangelt, um die Gefühle aneinander zu binden. Der Dichter hat sich auch in derjenigen Gattung versucht, die man die anakreontische nennt. Die Lieder des Tejer's, ausgezeichnet durch ihre kindliche Naivität, sprechen die einfachsten Gedanken mit einer gutmüthigen Schalkhaftigkeit aus, saugen an den Brüsten des üppigen Lebens wie Bienen an den süßen Stauden und wie Schmetterlinge an Tulipanen, und flattern, gleich Palmblättern vom Wind geschaukelt, wie die Federbälle einer spielenden Nausikaa, und wie verstolene Pfeile vom Bogen des mächtigen Kindes, über alle Länder, in alle Herzen. Man hat diese Gedichte in Frankreich und Italien vielfach nachgeahmt, auch in Deutschland bunt nachgesudelt zur Zeit der Gellert'schen und Gleim'schen Periode, bis Göthe auch in dieser Gattung klassische

Muster aufstellte. Was unser König darin zu leisten vermag, beweise das Gedicht: Frage (I. S. 41). — Der Gelegenheitsgedichte finden sich in beiden Bänden viele, als Votivtafeln eines schönen, und an Bekanntschaft und Erfahrung reichen Lebens. Die Glieder der kaiserlich-königlichen Familien, womit das baierische Königshaus verwandt, werden, wie dieses selbst, durch ehrenvolle Anreden gefeiert, aber auch edle Freundinnen und Freunde, unter Todten wie Lebenden, sinnig angesprochen, und es ist fast zu Thränen rührend, wenn man sieht, wie ein König eines großen Landes mit Tönen der Liebe, Verehrung und Hochachtung die ehrenwerthesten Männer seines Staates, und Künstler wie Göthe, Klenze, Theodor Körner, Cornelius, Schadow, Veit, Overbeck u. s. w. anspricht. Hier ist ein Riesenschritt gethan, Monarch und Unterthan mit den gegenseitigen Banden des Vertrauens und der Achtung wieder zu umschlingen. Die Familienscenen, die der König ausmalt, sind Denkmale des schönsten und besten Herzens, die Lieder an Gemahlin und Kinder wahre Perlen eines süßen Gatten- und Vatergefühls

Das merkwürdigste dieser Gedichte, obzwar nicht in Liederform, ist das Gedicht (II. S. 164): An meine Frau. Es ist eine anerkannte Wahrheit, und die Männer lassen sich dieselbe nicht gerne

rauben, daß die Empfänglichkeit und der Sinn für Schönheit dem Manne gestatte, ein etwas weites Herz zum sogenannten Verlieben zu haben, worunter man in der Regel die Lust und Liebe an reizenden Formen und an der eleganten Erscheinung aller Wesen versteht, die den Zauber der Huld auszuüben bestimmt sind. Der Mann büßt überhaupt an seinem ethischen Werthe nichts ein, wenn er ein wenig flattert. Anders ist es mit dem Lieben. Dieses ist beschränkt, abgeschlossen, und bei dem bessern Menschen sakramentalisch geheiligt. Man hält dem Manne den galanten Scherz zu Gute, ist er nur im Kern des Herzens treu. Aus diesem Gesichtspunkte wollen wir auch den König beurtheilen, wenn er seine Gemahlin, den Schutzgeist Baiern's (im J. 1828), anredet:

Du verkennest mich nicht, obgleich mich die Menge verkennet,
Unerreichbares Weib, trefflichstes, welches gelebt!
Und so trage ich leicht das Schicksal, das mich getroffen;
Scheint uns die Sonne, dann wird anderes Licht nicht vermißt.
Nicht die Zahl der Stimmen bestimmet den Werth, nur die Güte;
Da du, Beßte, für mich, schmerzen Verläumdungen nicht.

Herrlich in leuchtendem Glanze erregest du ståte Bewundrung.
Hått' ich nicht Andre geliebt, liebte ich dich nicht so sehr,
Würde nicht kennen die Fülle der Schönheit des edelsten Herzens;
Ideal bist du immerfort deines Geschlechts.
Du Seelvolle, du zwingst die Seele, dich hehr zu verehren,
Und mein Wesen, es ist innigst mit deinem verwebt.
Wird der Wipfel der Eiche vom Wind auch zuweilen beweget,
Wurzelt sie dennoch fest, ewig die Liebe für dich.

An die Gedichte, die der Liebe und Freundschaft geweiht sind, knüpfen sich liebliche Schilderungen von deutschen Oertlichkeiten, z. B. Nymphenburg's, Brückenau's, Schwetzingen's, Heidelberg's, Baaden's, und fast ganz Italien's und Sicilien's.

Auch an Oden ist die Sammlung reich. Die Ode hat die Vermittlung zwischen dem Sinnlichen und Metaphysischen zum Zweck, soll Ton und Sprache des höchsten Phantasiefluges sein, und das Unendliche durch die Dichtkunst verwirklichen. Abstrakte Begriffe sind jedoch völlig ausgeschlossen, wiewohl die zwei berühmtesten französischen Odendichter Malherbes und J. B. Rousseau auch diese in ihr Bereich zogen. Dieser

höhere und höchste Charakter der Ode ist hier nicht erreicht, auch die Versform des Alterthums nicht angewandt; doch ist das Bestreben nach obersten Dingen schon rühmlich und der Versuch zu ehren. Den Odencharakter nehmen an: Erster Jahrestag der Leipziger Schlacht-Entscheidung (I. S. 102), namentlich: Lebens-Erfrischung (I. S. 263). Auch horazische Odenbetrachtungen, mit den eignen Worten dieses Dichters, sind nachgebildet, wie z. B. Betrachtung (I. S. 78).

Die Hymne, als diejenige Nebenform der Ode, wo sich der höchste Phantasieflug zunächst nur nach Gott oder nach einem, die Gottheit repräsentirenden Wesen richtet, ist von dieser Sammlung ausgeschlossen. Die Ergüsse des Frommsinns sind entweder in didaktischen oder sonstigen Formen der Lyrik ausgesprochen. Dahin gehören: Das Kreuz vor dem Salzburger Kapuzinerkloster (I. S. 69), die Nonne in Himmelspforten (I. S. 272), der Mönch in Oberzell (I. S. 274). Besonders ist Sailer, dieser ehrwürdige, auf dem, die Theologie darstellenden Freskogemälde in der Aula der Universität zu Bonn als jüngster Repräsentant des Katholizismus von Cornelius bildlich aufgestellte Prälat, mit frommer Ehrerbietung in den drei Gedichten: Aug. St. in Sailer's Homilien geschrieben (II. S. 54), Katharinen S. B. in Sailer's Homilien geschrieben, und: Katharinen

S. V. in das ihr geschenkte Sailer'sche Gebetbuch geschrieben (II. S. 82) erwähnt.

Uebrigens verkündigt sich in allen Gedichten des Königs von Baiern, die auf eine geoffenbarte Religion Bezug haben, derselbe Geist einer edlern Mystik, den man neuerdings in jeder möglichen Weise als vernunftwidrig darzustellen sucht, während doch tausende von Menschen in ihr, wie überhaupt in der Betrachtung aller Religion von ihrer geheimnißvollen Seite, Stütze und Aufrichtung in den Drangsalen des Lebens finden.

Sagt Jemand: das ist Mystik des Katholizismus, daß es grade sieben Sakramente gibt, weil sieben eine heilige Zahl ist, so ist dieß allerdings läppische Angabe, willkürliche Akkomodation. Sagt aber Jemand: das ist Mystik des Katholizismus, daß im Menschen grade ein siebenfaches geistiges Bedürfniß liegt nach einer nachhelfenden übernatürlichen Einwirkung Gottes auf den Menschen, dessen angeborener oder sich angethaner Willensschwäche gemäß, nach Gnade nämlich, und daß diese in den sieben Sakramenten der katholischen Kirche effektuirt wird, dann ist dieses würdiger, wahrer Mystizismus zu nennen. Rabanus Maurus hat diesen Gedanken in seiner institutio clericorum ausgeführt, einem Werke, das eine außerordentliche Rolle spielte. Neuerdings hat Göthe das-

selbe in seinem Leben dargestellt, indem er die obige, von Eugenius IV. herrührende Darstellung der sieben Sakramente bei Gelegenheit der Uebersendung eines Rochusbildes nach Bingen wiederholte. — Findet man die dreifache Persönlichkeit in Gott mystisch, weil sich so Vieles auch in der sichtbaren Natur und in psychologischen Prozessen dreifach offenbart, so ist dieses eine verkehrte Ansicht der Mystik, denn es ließen sich eben so gut vier-, fünf- und sechsfache Beziehungen in der Natur der Körper und Geister auffinden. Aber Folgendes ist würdiger, tiefer Mystizismus in der Dreieinigkeitslehre. Was ist eine Wesenheit? Die Beeigenschaftung, durch welche Etwas das ist, was es eigenthümlich als solches ist und ohne welche es dieses nicht ist, daher Verwesung das Aufhören des Wesens. Was ist eine Person? Eigenes, selbstständiges, freies Selbstbewußtsein. Das nun ist die Mystik in der Dreieinigkeitslehre: Die Wesenheit Gottes ist als Urselbstbewußtsein eine Persönlichkeit (der Vater), als Reflektirung dieses Bewußtseins wieder ein neues Selbstbewußtsein, eine neue Persönlichkeit (der Sohn). Aus diesen beiden selbstständigen Bewußtsein (Personen, Vater und Sohn), muß das Bewußtsein der Selbstliebe, wegen der an Sich erkannten Vollkommenheit, hervorgehen, als dritte Persönlichkeit (der heilige Geist, oder richtiger der hei-

lige Hauch, da auch die beiden vorigen Benennungen analoge sind, daher πνευμα). Diese drei Bewußtsein stehen als besondere Persönlichkeiten in Gott immer neben einander, begabt mit den nämlichen Eigenschaften, daher eine Wesenheit, drei Personen. — Derjenige irret, welcher etwas Wundervolles, Mystisches darin sucht, daß Christus im Altarsakramente an so vielen Orten so vielmal zu gleicher Zeit gegenwärtig sein könne. Das ist die Mystik dieses Sakraments: Der verklärte Christus ist als solcher nicht mehr unseren Gesetzen von Zeit und Raum unterworfen, und so kann nicht erwiesen werden, daß er nicht so hienieden, unseren Verhältnissen von Zeit und Raum entgegen, gegenwärtig sein könne, wie die katholische Kirche diese Gegenwart lehrt. Auch ist dabei an keine eigentliche Verwandlung zu denken, sondern es ist nach der richtigen kirchlichen Benennung transsubstantatio, die Substanz Brod geht weg, und an die Stelle tritt die Substanz des verklärten Christus. — Und wie herrlich die Mystik, daß die Verstorbenen, die nicht der ewigen Verwerfung anheimgefallen sind, durch unsere Fürbitte und gute Werke Verkürzung ihrer Läuterungszeit erlangen können. Darum nämlich, weil sie in diesem Falle diese Verkürzung ohne sittlichen Nachtheil der noch Lebenden erlangen können; denn wenn diese für sie bitten und gute Werke verrichten, dann

sind sie (die Bittenden) in der Liebe, und erkennen die Sünde und ihre Gräuel an, und werden, durch den Strafnachlaß jener, sich nicht irre machen lassen, in der Tugend zu beharren. Die Berücksichtigung dieses Umstandes motivirt die dogmatische Lehre von der Nachlassung unserer Sünden durch Gott. — Die Mystik der ewigen Höllenstrafen aber ist diese: wäre die Lehre der ewigen Höllenstrafen nicht, dann würde der Mensch, bei seiner angebornen sittlichen Schwäche, und dem Gedanken: »es komme wie es komme, du wirst doch einmal ewig selig werden«, in dieser Aussicht den stärksten Sporn haben, sich den bösen Gelüsten seines Herzens hinzugeben; selbst der Gedanke langwieriger Leiden würde, wenn doch einstige Erlösung zu hoffen wäre, im Augenblick der Versuchung nur schwach wirken gegen die Leidenschaft, und so wäre ohne diese Lehre nicht allein der Fortschritt auf dem Wege der Tugend gehemmt, sondern auch jede aufrichtige Bekehrung erschwert; da aber Gott wahrhaftig ist und solche Ehrfurcht vor der menschlichen Erkenntniß haben muß, daß er, wäre es auch zur Beglückung des Menschen, keine bloßen Drohlehren, die nicht Wirklichkeit würden, offenbaren darf, oder wegen seiner Heiligkeit vielmehr nicht kann, so existirt auch wirklich, nach der biblischen Lehre, eine Hölle mit ewiger Verdammniß; eine schreckliche, aber wahre Seite der Mystik! Dieser

Lehre gegenüber steht der wunderbare Himmel von einer göttlichen Gnade, die schon hienieden den Fluch so oft in Segen verwandelt, daß der zerrissenste Mensch, wenn er aufblickt, nicht zweifeln darf, es sei vielleicht kein einziger Mensch so sehr Sünder gewesen, daß er vor Gott ewig verdammt wäre.

Die Dithyrambe, der eigentliche Gegenfüßler der christlichen Hymne, ist der Ausdruck der trunkenen Begeisterung über den Genuß sinnlicher Freuden, namentlich des Weines. Von dieser Form ist nur eine Probe vorhanden: Freudelied (I. S. 287), worin jedoch Kühnheit der Bilder und Wildheit der Stimmung mangelt, so daß das Ganze mehr zum Trinkliede herabstimmt.

Abgesehen von dem obenerwähnten elegischen Grundton aller dieser Gedichte, sind auch eigentliche Elegieen im reichlichsten Maaße mitgetheilt, Nachahmungen des Katull, Tibull und Properz, die Göthe, wenn nicht übertraf, doch erreichte. Sie theilen sich in römische und sicilische. Gedankenreichthum und geistige Anschauung zeichnen einige dieser Dichtungen aus, und der Verfasser verräth sich allenthalben als ein Mann, der die wahre Bildung der Humanität aus den Werken der Griechen und Römer in sich aufgenommen. Aber die Form! Die Hexameter sind überaus vernachlässigt, und Schulfuchserei,

welche minder auf Gedanken als Formen sieht, hätte hier gar viel auszusetzen.

Der Hexameter ist von unseren jüngeren Dichtern so gut wie gar nicht mehr geübt, vielleicht schon darum, weil wir kein Epos mehr haben, und dieses Versmaaß so recht eigentlich für die epischen Gesänge berechnet ist. Das Epos ist nämlich ruhige Darstellung einer bewegten Handlung; hier muß ein Versmaaß vom besten Dienste sein, das steigen und fallen kann, und wo sich durch die vorkommenden Abschnitte Pausen im Vortrage von selbst darbieten. Die Cäsur in der Mitte bewirkt einen effektvollen Gegensatz zwischen den Rhythmen der beiden Hälften. Möchte doch, was Voß, Schlegel und Fr. A. Wolf darüber gelehrt, studirt und beherzigt werden. Zu den einzigen neueren Dichtern, die nach dem Plane Friedr. August Wolf's den deutschen Hexameter zu bearbeiten fortfahren, gehören Graf Platen, und, als Uebersetzer, der kenntnißreiche Professor am Frankfurter Gymnasium, Konrad Schwenk, der Uebersetzer des Kallimachus und eines Theils der Odyssee, durch seine Beiträge zur Symbolik der alten Theologie und seine etymologischen Studien auch der gelehrten Welt rühmlich bekannt. — Der Inhalt der meisten Elegien König Ludwig's ist der Kontrast des gegenwärtigen Italien's mit den Zeiten der alten Römergröße, und in diesem Kontrast

Bayerische
Staatsbibliothek
München

als Medium der Sühne zwischen Einst und Jetzt, als Lehre, die aus allen Trümmern spricht: die ewige Dauer der Kunst und ihr siegreicher Durchbruch über den Vandalismus der Ungeweihten wie selbst über die Verschlingungen eines vesuvischen Kraters. Auch Lehren der Politik nnd Menschenbildung abstrahirt der bepurpurte Sänger aus jenen erhabenen Ueberbleibseln einstiger Riesenmacht, und sagt unter Anderm (I. S. 21):

Nach Rom gehe die künftig zu herrschen berufene Jugend,
Damit frühe bereits werde von solcher erkannt:
Daß wie das Kleinste, das Größte, daß Alles auf Erden vergehet;
Trost wird leichter in Rom für den verlorenen Thron.

Die schönsten dieser Elegieen sind: Tivoli (I. S. 12), und: Campagna di Roma (I. S. 20), wiewohl in letzterer wiederum ein fünffüßiger Herameter (»Sill wird es einstmal werden, wie dieses zertrümmern«).

Auch eine Heroide ist in der Sammlung enthalten (Adolph's Verzweiflung, Adolph's Versöhnung (I. S. 96)), sie bezieht sich auf eine in Konstantinopel Statt gehabte Begebenheit. Man versteht unter einer Heroide bekanntlich eine Elegie, die das Eigenthümliche hat, daß der Dichter seine Gefühle nicht in seinem Namen

Bayerische Staatsbibliothek München

ausspricht, sondern sie auf irgend einen Abwesenden oder Verstorbenen, sein Name sei mythisch oder historisch, überträgt.

Unmittelbar an diese Elegien lassen sich die mancherlei und interessanten Gedichte knüpfen, die nur den Künsten der Malerei und Bildnerei gewidmet sind, und uns den Lieblingsgedanken des Königs: »für Kunst und Geist gebe es keinen Stillstand, und sie wirkten beide aus den Trümmern fort,« in unzähligen Variationen aussprechen. Gegen den polirten Kunstvandalismus jenes entführerischen englischen Lords, so wie gegen den gröbern Zerstörungssinn der französischen vom furor habendi besessenen Sieger wird bitter geeifert. Das Gedicht auf Pompeji's Untergang (II. S. 36) darf neben Schiller's ähnlichen Distichen mit Ehren angeführt werden. Außerdem zeichnen sich noch aus: An die Künstler (womit die Sammlung der Gedichte eröffnet wird), Rom's Antiken zu Paris (I. S. 168), und das schöne Gedicht an die deutschen Künstler zu Rom (I. S. 227), worin Cornelius mit Paulus, und Overbeck mit Johannes zusammengestellt wird, und das schon früher im Morgenblatt besprochen wurde. Eine große Anzahl römischer Distichen bezieht sich größtentheils ebenfalls auf Kunstangelegenheiten; es ist manches schöne Wort darunter, aber auch nicht selten eine ausgetretene Garbe. Zuweilen wird der Ton derb, so heißt es vom Theater Argentina:

Dich verwundert es, daß im Theater nach Schweinen es riechet?
Ist es ein Schweinstall denn nicht? sind denn nicht Römer darin?

Die Sonette gehören zu den interessanteren Erscheinungen des Buchs, ihr Charakter: lyrische Aushauchung eines zarten Gefühls, meist der Liebe, ist reingehalten, auch der Mechanismus der Form, so wie das Antithesenspiel der Quadrainen und Terzetten glücklich (wenigstens am glücklichsten unter allem Formellen des Werks) ausgebildet. Schade, daß die Schlüsse manchmal schwach sind. Ein Vorzug des Sonetts besteht bekanntlich darin, daß in den Reimen verschiedene Endungen vorkommen, und nicht immer die Endung der Wörter auf en, die zwar sanft und gefällig ist, was auch schon Klopstock anerkannt hat, jedoch bei ihrer überhäufigen Wiederkehr füglicher vermieden wird. Das beste Sonett ist das erste (I. S. 35), am gemüthlichsten und rührendsten das an des Königs ruhmwürdige Gattin (I. S. 101), dann das an seine kaiserliche Schwester (I. S. 298). Brav und musterhaft: Auf den Tod der Gräfin Julie Zichy (I. S. 235), und: II. S. 112. Viele dieser Sonette haben, außer der erforderlichen Fülle und Gedrängtheit, die feineren Beigaben des Sonetts: Nettigkeit, d. i. das Schöne, im Kleinen als Ganzes betrachtet; und Zierlichkeit

oder Eleganz, d. i. das Regelmäßige in dem Hervorheben der Schönheit durch irgend einen Beisatz oder Schmuck.

Auch von Romanzen sind Proben, jedoch keine glücklichen, vorhanden. Die Ballade: Der Haunstein (II. S. 127), ist die alte Sage von den zwei feindlichen Brüdern, die sich im Zweikampf ermordeten, und auf der Stelle, wo der Mord geschah, so lange irre gehn, bis zwei Brüder einander daselbst das Leben retten. Auch Heine bearbeitete diese Sage. Eine andere Romanze enthält die Legende von dem weinenden Felsen bei Fontainebleau (II. S. 166).

Viele Epigramme und Distichen sind wie bunte Blumenkörbe der Gärtnerinnen auf den Märkten Italien's aufgestellt. Der König hat, wie so vieles Andere, so auch von Göthe gelernt, mit dem Ernst des Lebens zu scherzen, und einen sanften Trübsinn auch auf den Scherz da überzutragen, wo der Glückliche, der Liebesfrohe, zwischen Ruinen — Venedig ist ja auch eine Ruine ehemaliger Macht und Herrlichkeit — wandelt. Die neuere Kritik hat auch diese freundliche Eigenschaft der Göthischen Epigramme verkannt, und Baldamus folgende Bemerkung darüber gemacht, die nach jenem Pustkuchenianismus schmeckt, der an allem Lebenshumor mäkelt. Er sagt: »Wenn man Göthe's venetianische Epigramme in Venedig lies't, so muß man dem Dichter zürnen. Wer

möchte wohl in einer großen und ehrwürdigen Familiengruft lachen? Wer könnte bei dem Zusammenbrechen eines hochragenden Roland's höhnisch in die Hände klatschen! Venedig ist eine solche ehrwürdige Katakombe; denn Heldenleichen ruhen unter seiner Wölbung. St. Markus gleicht einem gefallnen Roland, vor dem sich meist Könige neigten. Unter Ruinen wohnt die Schwermuth, die ernste Betrachtung. Die Ode mag hier ihr Hoflager halten und die heimgegangene Hoheit vom Schlummer wecken; auch der Elegie, der mitleidigen Schwesterseele, steht es frei, hier ihre Todtenkronen aufzuhängen; aber das Epygramm, diesen Duodezteufel, diesen bitersüßen lustigen Rath, kann man unter den Trümmern einer versunkenen Hochburg nicht dulden.« —

Auch in Gnomen hat sich unser würdiger Monarch mit Glück versucht, und überall Grundsätze ausgesprochen, die seinem königlichen Herzen alle Ehre machen. In der Form der Gnomen brachten die Griechen ihrer Jugend Kluges und Gutes, oder wie wir sagen: Moral, bei. Der berühmteste dieser Dichter war Theognis, der Inhalt seiner Sprüche ist sehr einfach, musterhaft, und eine fast kindliche Einfalt klingt als Ton und Ausdruck der meisten derselben. Er wurde daher auch als moralischer Leitfaden in den Schulen eingeführt, als man zur Zeit der Reformation die griechischen Klassiker in dieselben einführte. — Als Gnome des Königs werde: Betrug (I. S. 42) angeführt.

Der zweite Band enthält von S. 156 an sogenannte Chöre, lyrische Betrachtungen in chorischen Sylbenmaaßen, und wie diese in Strophe, Antistrophe und Epode abgetheilt. Es liegt eine unglaubliche und vollständige Befriedigung des Ohrs in diesen antiken Maaßen, die in einer neuern Sprache zu erreichen sehr schwer hält.

In diesem Band sind auch viele Griechenlieder enthalten, worin der König seinen Haß gegen orientalische Despotie, und seine Gesinnungen in Betreff der politischen Hinhaltungen der Kabinette in Bezug auf Griechenland unzweideutig an Tag legt.

Als Aussprüche der höchsten Freisinnigkeit müssen anerkannt werden: 1) Das rothe Kreuz (II. S. 11). Hier heißt es von den Monarchen, die gegen die politische Emancipation der Griechen gestimmt:

Umsonst die Großen feindlich sich bemühten,
Vergebens ist der Hölle ganzes Wüthen,
Das Kreuz wird Gott in seiner Hellas hüthen.

2) Die neapolitanischen Duca und Ducati, eine Xenie, die besagt, die Herzöge in Neapel seien so geringen Werthes, wie die dortigen Dukaten, die nur zwei Gulden betragen. 3) Baierns politische Geschichte:

Einem ungeschickt Schwimmenden glichst und gleichest
du, Baiern,
Schwingend dich zwar in die Höh, schnelle doch
sinkend zurück.

4) Die drei leeren Erwartungen in einem gewissen Lande. Hier ist unzweifelhaft eine Strophe, vielleicht wegen zu naher Beziehungen, weggelassen worden, denn nur von zwei Staatsbethörungen, von Ersparung und Vereinfachung, ist die Rede.

Merkwürdig, apologetisch, und scharf sind u. A.: Sonett (II. S. 59):

Verarget mir's nicht, wenn ich mich entrücke
Auf Augenblicke aus dem leeren Raume,
Zu halten mich bestrebend an dem Saume
Der Freude, doch sie kehret nicht zurücke!

Gestattet, daß ich von dem Lebensbaume
Zuweilen doch ein einzig Blättchen pflücke,
Mich wieder wende zu dem frühern Glücke,
O wecket mich nicht aus dem flücht'gen Traume.

Mißgönnt mir nicht die kurze, freie Stunde,
Wenn ich ein Sklave bin im ganzen Tage,
Daß meine Seele wiederum gesunde.

Doch ruft's von Ueberall mir her: Entsage!
Entbehrung stehet mit dem Thron im Bunde,
Dir bleibet nur der ew'gen Sehnsucht Klage.

An mich als König (II. S. 51), das erste Gedicht, das der König seit seiner Thronbesteigung geschrieben. Eine Strophe darin heißt:

Blumensaaten kannst du streuen,
Doch die heitre Blüthenflur
Wird dich nimmermehr erfreuen,
Findest nie zu ihr die Spur. —

Man macht in der philosophischen Lehre von den Gesetzen des Schönen einen genauen Unterschied zwischen Geistesschönheit und Schönheit der Seele. Erstere besteht noch ohne alle sittliche Beziehung, gründet sich auf die Formen des geistigen Lebens, die sich ohne Rücksicht auf die That und Sittlichkeit finden, und zeigt sich durch Lebendigkeit, Kraft, Leichtigkeit, Beweglichkeit, durch schöne Gedanken, Einfälle, vorzüglich aber durch das Geistreiche, d. h. durch das Umfassende einer Ansicht, verbunden mit tiefer Bedeutsamkeit des Urtheils. Schönheit der Seele aber ist die Schönheit im Thun, die Thatschönheit, oder die sittliche Schönheit, gleichbedeutend mit der in schönen Formen sich aussprechenden Sittlichkeit. So besaß Sokrates Schönheit der Seele, Wieland Schönheit des Geistes. Göthe und Schiller veranlaßten diesen Unterschied zunächst, ersterer in seinen Bekenntnissen einer schönen Seele, dieser in seiner Abhandlung über Anmuth und Würde.

Wie liebenswürdig ist ein Mann, der beide

Vollkommenheiten, Geistesschönheit und Schönheit der Seele, in sich vereinigt; wie groß und erhaben, wenn sie sich in Dessen Brust finden, der über Andere gebietet. Denn wie auch das zukünftige Urtheil über die Gedichte des Königs ausfallen möge, darin werden alle unparteiische Stimmen, die von den Gebrechen der Form unangefochten laut werden, übereinstimmen, daß sich ein vielseitig gebildetes Urtheil, eine lautere Empfindung und ein Reichthum sinniger Einfälle in ihnen kund geben, während die Grundsätze, die der Verfasser ausspricht, ihn überall als einen Mann charakterisiren, der von der ethischen Schönheit durchdrungen ist, und sie, wie in der That ausübt, so auch im Gewande der Poesie auszudrücken vermag. Innerer Werth ist seine Habe und Errungenschaft, im sichern Bewußtsein dieses Werths tritt er in die Reihe der Mitbewerber um den deutschen Dichterkranz, und eingezünftet in ihren Kreisen stimmt er in das allgemeine Jubellied ein, das wie das Jauchzen der römischen Jungfrauen um Ostern zur Feier der Auferstehung eines neuen Geistesfrühlings über unsere Berge und Thalgründe und Ströme rauscht.

IV.

Schiller's Mädchen aus der Fremde.

Eine Deutung.

Man hat gesagt, Poesie sei eine redende Malerei, Malerei eine stumme Poesie. Die Wahrheit, die in diesem Ausspruch liegt, leuchtet uns, was die Poesie betrifft, um so mehr ein, wenn wir das Wesen der Allegorie betrachten. Unter Allegorie verstehn wir, wenn das Wort in seiner niedrigsten Bedeutung genommen wird, das Zeichen für eine Idee. Der Abstammung nach bedeutet das Wort jede Rede, in der man etwas anders sagt, als man meint, doch so, daß das Gemeinte durchschimmert. Im engern Sinne verstehn wir darunter einen Tropus, durch den eine Reihe unsinnlicher Begriffe sinnbildlich dargestellt wird. In Allegorien hüllten die ältesten Weisen ihre Lehren, um den verborgenen Zusammenhang derselben gleichmäßig aufzudecken und

zu verdecken. Aus diesen allegorischen Dichtungen bildeten sich Sagen, welche als heilige Ueberlieferungen fortgepflanzt und von den Dichtern ausgeschmückt und dargestellt wurden. Man nannte sie Mythen. In ihnen erscheinen die Ideen als Wesen. Wir nennen in der Kunst das Vermögen, etwas ganz Geistiges in Form und Wesen auftreten zu lassen, Personifikation. Dichter lassen z. B. bisweilen, indem sie den allgemeinen Begriff verkörpern, das Vaterland oder die Wahrheit sprechen. Hierbei kann die Poesie mitunter leiden, weil der Dichter leicht verführt wird, ein Rhetor zu werden; auch läßt sich nicht allem Geistigen eine Wesenheit geben; die Begriffe sind zum Zweck der Verkörperung geschickt auszusuchen, und es bleibt zu beherzigen, was Scaliger (de subtilitate) sagt, ein Engel nehme leichter einen Körper an als eine Maus.

In neueren Zeiten hat sich Keiner über das Wesen der Allegorie so gründlich verbreitet, als Solger, der in seinem Erwin und in der nach seinem Tode erschienenen Aesthetik den Gegensatz zwischen Symbol und Allegorie an die Spitze seiner Kunstansichten gestellt hat. Er lehrt, für bloße Zeichen dürfe man allegorische Aeußerungen ebenso wenig halten, wie das Symbol. Es gäbe keine Allegorie, wenn sie nicht das wäre, was sie in ihren Beziehungen be-

deutet. Das ewige Wesen, die Idee, bezieht sich auf sich selbst, und nur durch ihre eigne innere Spaltung entstehen die Beziehungen, in denen sie lebt. Die Kunst setzt, wie die Religion, ein göttliches Leben in der Wirklichkeit voraus, aber sie betrachtet es nicht in Selbstbewußtsein, sondern als Gegenstand der Wahrnehmung. Die wahre Allegorie ist die höchste Lebendigkeit der Idee.

Wir besitzen ein Gedicht von Schiller, worin der Genius der Dichtkunst unter dem Bilde eines Mädchens aus der Fremde personifizirt, und unter allegorischen Beziehungen auf einige Eigenthümlichkeiten der Poesie und ihrer Offenbarung auftritt. Mit wenigen Pinselstrichen ist eins der sinnigsten Gemälde entworfen, dem es weder an Leichtigkeit in der Auffassung, noch an Geschicklichkeit in der Behandlung fehlt. Man hat dieses Gedicht in einigen Ausgaben der Schiller'schen Poesien vorangestellt, gleichsam als eine Hinweisung, daß sich in ihm nicht nur allgemeine Deutungen der Kunst und Poesie, sondern auch besondere, die die Poesie Schiller's charakterisiren, vorfinden. Und in der That lernen wir dadurch auch sogleich die Muse desselben kennen als jene Himmelstochter, die nur die Sprache ihrer göttlichen Heimath zu reden vermochte, nicht als ein üppiges Kind der Erde, das mit irdischem Laut gebuhlt hätte. Wir

wollen nachsehn, wie sich die allegorischen Hinweisungen des Mädchens aus der Fremde verstehn lassen, und wie in ihnen nicht blos eine trockne Beziehung auf die Region des gemeinen Verstandes, sondern vielmehr die Deutung höherer Ideen enthalten ist.

So wie die Kunst unser Herz, so vergöttlicht die Religion unser ganzes Leben. Wenn Religion und Kunst, wie Viele annehmen wollen, auch nicht identisch sind, so haben die verschiedenen Radien, in die sie auslaufen, doch einen gemeinsamen Mittelpunkt. Die Religion lehrt fast bei allen Völkern, unsere Erde sei nur ein Aufenthalt der Prüfung, ein Wohnort, der uns nur auf einige Zeit zur Heimath angewiesen. Wir denken uns dabei den Himmel als das über uns Waltende, unsere Erde als das von ihm Dependirende. Unsere sinnliche Wahrnehmung ist dieser methaphysischen Ansicht gefolgt, und sie hat das Verhältniß von Berg und Thal auch auf Himmel und Erde, auf das Geistige und Körperliche angewandt. So heißt unsere ganze Erde ein Thal, und die Schrift nennt es ein Thal der Zähren. Die Griechen ließen ihre Götter bisweilen in ein liebliches Tempe-Thal herabsteigen, aber ihr Himmel war nur ein Berg in dem eignen Vaterlande. Im Orient versetzte man den ewigen Alten auf die Berge, und im Sinne der Israeliten heißt die ganze Erde ein

Thal Josaphat, wenn gleich dieses Thal, seiner räumlichen Dimension nach, von neueren Reisenden, die es besuchten, nicht breiter als ein Stadtgraben gefunden wurde. — Die Poesie aber hat sich, noch mehr als die Mythe, die Erde zu einem großen Thale umgeschaffen, und sucht sich selbst auf die Höhe des Lebens zu stellen, um von da aus die Morgenröthe der Kunst, den Abendglanz des Glaubens und alle Sterne einer ewigen Wahrheit über das Thal auszugießen, das sich unter dem Schirm der Gottheit zu ihren Füßen ausbreitet.

Es ist eine traurige Erfahrung im Leben, daß der Besitz irdischer Güter bisweilen Verweichlichung und Selbstsucht, und in ihrem Gefolge planmäßiges Festhalten am Genusse und nur an diesem nach sich zieht. Der irdische Genuß aber schwächt und ermattet allmählig den geistigen; die Sinne, vorzugsweise gehegt und gepflegt, triumphiren endlich über den Geist, und das Gefühl für die Kunst wird aus dem Lebensschiff als Ballast über Bord geworfen. Kehrt die Kunst daher bei den Menschen ein, so sehn wir, daß sie sich eher zu den Einfältigen und Armen, zu Solchen, die den innern Reichthum nicht erdrückt haben durch die Gegenschwere äußern Prunkes, hinwendet, und von ihnen lieber Opfer fordert, als von denen, die nur dem Gott des Tages huldigen. Ja es scheint manchmal,

als habe die Vorsicht beschlossen, grade Diejenigen in den drückendsten Verhältnissen ihr Lebenlang festzuhalten, denen sie die Weihe der Kunst gegeben, eben damit sie diese Weihe nicht verlieren mögen, wenn sie etwa auch einmal in den Taumel des Glückes hineingerathen sollten. Daher die traurige Erfahrung, daß die meisten Künstler, ich meine die wahren, nicht solche mit vorwaltender Anlage zur Libertinage, sich durch Elend und Mißgeschick bis an ihr Ende durchschlagen mußten. Man schreibt in unsern Tagen Künstlerdramen, aber sie haben fast alle einen unglücklichen Ausgang. Die Erde ist die Scene, wo der Künstler die Tragödie seines Lebens durchspielen muß, und noch dazu sehr oft ohne Applaus und Anerkennung der Menge. Von Homer herab bis auf Heinrich von Kleist, der sich den Tod gab, weil ihn seine Zeit nicht verstand, hat sich dieser Knäuel des äußern Elends um die meisten und berühmtesten Künstler gewunden, und sie waren nur reich in ihrem Herzen.

Aber eben diese Armuth erhält auch den einfachen, schlichten, unverdorbenen Natursinn, den wir am reinsten bei jenen idyllischen Wesen vorfinden, mit denen die Mythe aller Nationen die Urzeit der Erde bevölkert. Ein ausgezeichneter Philosoph, Franz Hemsterhuis, behauptet in seinem Dialog »Alexis, oder vom goldnen

Weltalter« gradezu, es habe einst eine Zeit gegeben, wo auf Erden Alles Harmonie und Eintracht gewesen, und sie sei also nicht erdichtet. Wir nennen diese Zeit, wo das sittliche Gefühl mit dem Instinkt, und das Gesammtleben mit der Natur gewirkt, eine paradiesische. Diejenige Poesie, welche eine veredelte Darstellung des Menschen im Einklang mit sich, dem Schicksal und der ihn umgebenden Natur enthält, heißt die idyllische. Der Dichter nimmt dabei immer eine besondere Welt an, auf die er den Kreis seiner Phantasie beschränkt; da, wo keine Leidenschaften toben, wo die Menschen noch nicht in die Fesseln der Ceremonie und geselligen Konvenienz eingeengt sind, führt uns der stille Flug seines Liedes hin, unter Hirten und Fischer, auf Wiesen und Fluren, an die Ufer von frischen Waldbächen oder an das Gestade der See. Hier ist auch die Region, wo sich das Mädchen aus der Fremde, die Jungfrau vom Himmel, die Poesie, zuerst blicken ließ.

Nie spüren wir die uns inwohnende Liebe für Schönheit, und für ihre besondere Ausprägung in der Kunst, tiefer, als im Beginn des Frühlings. Das Schwirren der ersten Lerche ist der feierliche Orgelakkord, unter dem sich das Tabernakel der verjüngten Erde aufrollt. Das süße Irren, Träumen und Sehnen, das Ergreifenwollen eines verlornen Gutes, die Ahnung, daß

alles Verlorne uns einst so wiedergegeben werde, wie den noch so eben nackten Bäumen ihr Schmuck, Alles stimmt uns doppelt empfänglich für den Eindruck der Dichtkunst. Das kält=ste Herz dichtet am ersten schönen Frühlingstage in sich hinein, und der eigentliche Dichter feiert dann das Jubiläum seiner einst empfangenen Berufsweihe. Gleichwie Dichter der Liebe und des Weins, so haben wir auch vorzugsweise Dichter des Frühlings. Alle persischen sind es z. B., und ihre ganze Poesie ist nur ein überschwenglicher Hymnus auf Rose und Nachtigall.

In dieser Stimmung ist also die Poesie in der Brust des Menschen, und wenn er sie sich unter einer Form denken will, so bekleidet er sie mit dem Gewande der Unschuld, umgibt sie mit dem Gürtel der Zucht, verhüllt sie in den Schleier der Anmuth, und gibt ihr das Antlitz einer schönen Jungfrau. Liebe ist das Centralfeuer der Poesie, Schönheit ihr sichtbarer Abglanz im All, Schönheit aber wird von tausend Menschen nicht erkannt, sondern nur gefühlt und als ein Wunder angestaunt. So wird wahr, was der Dichter sagt:

In einem Thal bei armen Hirten
Erschien mit jedem jungen Jahr,
Sobald die ersten Lerchen schwirrten,
Ein Mädchen schön und wunderbar. —

Daß das Schöne und die Kunst von Oben stammen, daß sie Ausfluß der Gottheit sind, haben viele der edelsten Menschen von jeher geglaubt. Plato identifizirte die Kunst und das Göttliche, und die Schelling'sche Schule thut dasselbe. Aber selbst nach der vulgären Ansicht wird die Gabe der Muse als eine solche betrachtet, die nur den Geweihten von höheren Wesen verliehen worden. Der Dichter weiß gewöhnlich nicht, woher der poetische Impuls kommt, und wie Tasso bei Göthe muß er sagen:

Ich halte diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.

Wir nennen diesen Anflug von Oben, der den Menschen wie ein Blitz trifft, und eben so schnell wie dieser, nachdem er in's Herz getroffen, verschwindet: Begeisterung. Die Begeisterung kann nicht angelernt oder angekünstelt sein, sie muß freiwillig aus den Händen der Götter fallen. Auch angeboren ist sie nicht wie die Phantasie, worunter wir das Vermögen selbstthätiger Umbildung und Verknüpfung von Eindrücken des äußern und innern Sinns verstehn.

Sie war nicht in dem Thal geboren,
Man wußte nicht, woher sie kam;
Doch schnell war ihre Spur verloren,
Sobald das Mädchen Abschied nahm. —

Schon auf Erden ist dem weiblichen Geschlecht, wenn es sich auf die ihm gebührende Stufe seiner Würde stellt, die Gewalt über die Menschen geworden, sie in einer ehrerbietigen Ferne zu halten. Es war dem Christenthum vorbehalten, diese bessernde Kraft des Weibes zu sanktioniren, und den Frauen die Milderung und sittliche Ausgleichung der Leidenschaften und Temperamente anzuvertrauen. Was die irdische Huld vermag, wird wohl auch der himmlischen vergönnt sein, daher es eigentlich eine Unmöglichkeit sein sollte, daß Jemand, der der Kunst ewige Treue zugeschworen, jemals zurücktaumeln könnte in die Arme des Gemeinen. — Wenn der Dichter wahre und heilige Scheu vor der Kunstgöttin hegt, so werden auf Erden Diejenigen, die ihn kennen und verstehn, ihn auch ehren. Er zeige nur immer, daß er die Dichterwürde niemals unter die Menschenwürde zu setzen vermöge. Dieses Gefühl der Dichterwürde hat die berühmtesten Sänger so oft über die Niederdrückung der Tages-Kleinlichkeiten weggehoben, und ihnen eine geistige Unabhängigkeit bereitet, daß viele Prosaiker ihnen den Vorzug der Bescheidenheit, die Bürger als das Blümchen Wunderhold preis't, streitig machen wollten. Horaz, und nach ihm unzählige Dichter, drückten im heiligsten Vorgefühl den ewigen Lorbeer an ihre Lippen, wenn sie durstig lechzten nach dem verjüngenden

Born der Unsterblichkeit. Unter den neuern Dichtern hat Keiner seinen individuellen Beruf zum Dichten mit größerm Pomp gefeiert, als Graf Platen, so daß man Anfangs eine versteckte Ironie hierin zu finden glaubte: als sich aber der so sehr natürliche Wunsch nach Unsterblichkeit bei ihm allmählig als eitle Selbstvergötterung herausstellte, hat ihn sein Gegner Immermann mit Recht vorzugsweise den »Dichter des Hochmuths« genannt.

Beseligend war ihre Nähe,
Und alle Herzen wurden weit;
Doch eine Würde, eine Höhe,
Entfernte die Vertraulichkeit. —

Das Gesetz der Causalität gilt auch im Reich der Dichtkunst. Stammt die Muse von Oben, so müssen ihre Gaben Geschenke des Himmels sein. Verbesserung im socialen, und Besserung im metaphysischen Sinn ist das Ziel unsrer irdischen Bestrebungen. Wir können, gäbe es übrigens keine Offenbarung, uns aus dieser natürlichen Folgerung des Jenseits zum wenigsten unmöglich schlimmer als das Hier denken. Es gibt auf Erden zu Vieles, das wir nicht fassen können, über das wir manchmal in Stunden der Betrübniß murren, wodurch Manche an sich selber und an dem Geschick irre werden, und worüber wir, wie z. B. über die Leiden und

Krankheiten der unschuldigen Kinder, uns keine Rechenschaft abzulegen vermöchten, wenn nicht, selbst bei den herbsten Prüfungen, in jedem unverdorbenen Menschen eine innere Stimme zur Unterwerfung in den Willen Desjenigen spräche, der uns zwar nicht zu prüfen braucht, um uns zu erproben, der uns aber den Hochgenuß der Belohnung doppelt schön verbehält, wenn wir zuvor das Entgegengesetzte der Freude bestanden. Jedes Volk hat sich daher auch eine andere Welt, zwar oft nur nach seinen nationalen Begriffen, aber doch immer als eine bessere denn die, worin wir uns befinden, ausgeprägt. Manchen Völkern, wie den Mahomedanern, ist diese andre Welt eine Fortsetzung der diesseitigen, nur mit gesteigerter Proportion des Sinnengenusses. Ihnen ist der höhere Grad der Güte nur vermehrte Sinnenfreude. Dem Christen ist der höchste Grad der Güte das Heilige, und heilig, rein und geistig ist ihm daher auch Alles, was er sich hinter jenem dunkeln Schleier denkt, dessen Enden als Leichentuch über dem Grabhügel liegen.

Was der Christ sich von irdischen Begriffen in seinen Himmel hinüberrettet, ist die Form der glücklichsten Natur, unter der sich derselbe zeigt, und die Gegenwart eines Alles durchdringenden Lichts, das schon unser irdisches Leben durchwärmt und die Saaten unserer Erdenmühe zeitigt.

Verschieden greift übrigens der Genius der Menschheit in die Menge hinein, und verschieden äußern sich immer seine Inspirationen der Einzelnen. Einer erhält Alles, ein Anderer nur ein Theil. Anakreon empfing Blumen, Sophokles Früchte, Tasso die Erde und Shakspeare die Welt. Auf Alter und Stand und Verhältniß ist keine Rücksicht genommen, denn es gibt einen Geistesfrühling, den der lähmende Herbstwind der Jahre nicht ablaubt, wie wir an Göthe sehn: aber vorzugsweise ist es doch die Jugend, der der Genius seine Kunstpalmen weiht.

Sie brachte Blumen mit und Früchte,
Gereift auf einer andern Flur,
In einem andern Sonnenlichte,
In einer glücklichern Natur;
Uns theilte Jedem eine Gabe,
Dem Früchte, jenem Blumen aus;
Der Jüngling und der Greis am Stabe,
Ein jeder ging beschenkt nach Haus.

Die allgemeinen geistigen Anlagen des Menschen zerfallen in drei Hauptzüge: in die Thätigkeit des Erkennens, Handelns und Liebens. Auf der Kraft des Liebens beruht unser Sinn für das Schöne; das Schöne ist das Objekt für die Kunst; und die Kunst, mithin auch die poetische Kunst, ist also Emanation der Liebe. Wer die Liebe im Herzen trägt, ist vorzugsweise

der Liebling der Muse. — Es gibt bekanntlich zwei Nothwendigkeiten: die eine drücken wir aus durch müssen und die andre durch sollen. So sagen wir, der geworfene Stein muß fallen; und: der Mensch soll Recht handeln. Das Müssen bezieht sich mithin auf das Reich der Natur, das Sollen auf das Reich der Freiheit. In der Mitte zwischen den Gebieten des Müssens und Sollens liegt das Gebiet der schönen Formen, die Kunst. Was sie hervorbringt, ist zum Theil frei, theils nothwendig. Frei ist es in der irdischen Wiedergabe, nothwendig durch den Impuls von Oben, dem das Herz nicht zu widerstehen vermag. Kann dieser höhere Drang sich in einem schönern Mittel brechen, als im irdischen Spiegel der Liebe, und ist diese Liebe für alles Gute, Edle, Wahre, Schöne und Heilige nicht das einzige Gut, das uns kein Wechsel des Geschicks entziehn kann? Laßt uns daher gläubig hinnehmen, was Schiller, der deutsche Raphael der Liebe, von der Muse erzählt:

Willkommen waren alle Gäste;
Doch nahte sich ein liebend Paar,
Dem reichte sie der Gaben beßte,
Der Blumen allerschönste dar.

V.

Ueber den Begriff einer dramatischen Nationalpoesie.

(Einleitung zu meinen in Frankfurt a. M. gehaltenen Vorträgen über neuere Literatur.)

Es hat einmal eine Zeit gegeben, wo die Poesie in Deutschland sich bürgerlich eingezünftet, wo sie aus den Händen einzelner Bevorrechteten allmählig in die des ganzen Volks, namentlich der Handwerker, überging, und wo ein sogenanntes Meistersängerwesen, von Mainz als Wiege und Hochschule ausgehend, sich über den größten Theil unsers Vaterlands verbreitete. Wie der Verfall des Ritterthums, der schon frühere Untergang der Hohenstaufen, deren Schlösser Asyle der Kunst gewesen, wie Kriege und innere Spaltungen, des Imponiren der Bürger und Kaufleute in den immer reicher werdenden Städten

gegen den Adel, der sie vordem bedrängt; wie diese und andere Gründe die Kunst einer Meistersängerei befördert und begünstigt, diese Erörterung gehört nicht hieher, eben so wenig die Frage, ob bei diesem Gegenstand mehr von einer Kunst als von einer Künstelei die Rede sein könne — genug, es gab einmal eine Zeit, wo das deutsche Volk in der Dichtkunst leibte und lebte, ihre würzigen Früchte ohne die bitteren Zuthaten der Kritik genoß, und in einem Anfall von verzückter Abgötterei die Muse auf den Altar des Lebens stellte.

Diese Zeit scheint wiederkehren zu wollen. Viele Dichter, zwar noch von keinem Karl IV. als Korporation privilegirt, sind in einem Zeitraum von zehn Jahren als Ritter für die Ehre des deutschen Gesanges zusammengetreten; unzählige Leute, die sich ebenfalls Dichter nennen, weil ihnen, wie Schiller sagt, ein Vers gelingt in einer gebildeten Sprache, die für sie dichtet und denkt, haben sich als Knappen und Schleppträger angeschlossen, das Publikum hat größere Theilnahme als je für Alles, was in's Bereich der poetischen Kunst fällt, an Tag gelegt, es gibt zwar keine Kronen mehr für Einzelne, aber die deutsche Eiche ist vielgezweigt und überläßt den Besseren doch wenigstens ein Blatt, und wer noch neben den flüchtigen Erscheinungen des Tages das Bleibende und Ewige im Auge behält, glaubt

auch, daß sich aus diesen jugendlich gährenden Massen eine geläuterte Kunst, eine selbstständige deutsche Poesie allmählig entwickeln, und dann noch leben werde, wenn Alles, was als Hebel und Träger des Zeitgeschmacks nebenbeilief, längst dahingesunken in Trümmer und Nacht. —

Nur die Halbbildung lebt vom bloßen Entzücken, jedes Kunstwerk will nicht allein genossen, es will auch verstanden sein. Wer auf den Namen eines Künstlers Anspruch macht, verlangt zugleich, daß das Publikum ihn anerkenne, wenigstens berücksichtige, und des Schriftstellers nächster Triumph ist, gelesen und beurtheilt zu werden; ja, es sind mehr bedeutende Geister untergegangen, weil sie bei Lebzeiten keine Würdigung fanden, als darum, weil ihr Zeitalter sie herabwürdigte, oder verkannte, oder verfolgte und an's humane Kreuz schlug. Kritik ist die Würze der Kunst, das Salz der Bildung; wo Phantasie den ersten, da haben Prüfung und Studium den zweiten und dritten Ton in dem Trichordion der künstlerischen Offenbarung; und sie stehen zueinander in demselben Verhältniß wie Geist und Körper, wie Feuer und Wärme. Den Deutschen ist es namentlich angeboren, sich über jede geistige Erscheinung Rechenschaft zu geben, das Uebersinnliche an den Maaßstab des Endlichen zu halten, das Schöne nicht allein zu genießen, weil es schön ist, sondern auch die Gesetze zu erforschen, wonach

die Evidenz der Schönheit sich ermitteln läßt, und deßhalb selbst die Rose der Poesie mit dem Griffel einer anatomischen Genauigkeit zu zerlegen; ja es hat eine Periode der deutschen Literatur gegeben, wo man sich den Dichter nicht anders als gelehrt und kritisch vorstellen konnte, und wo es für ein Verbrechen an Apollo oder an irgend einem lorbeerspendenden Pfalzgrafen erachtet worden wäre, ein Gedicht ohne Zuthat von doktrinärer Weisheit, von Citaten und Parallelen aus den Poeten des Alterthums, und von kommentirender Rhetorik herauszugeben.

Diese Gelehrsamkeits-Wuth haftet dem Deutschen zum Theil noch an, und wenn sie sich, in Beziehung auf die Beurtheilung ästhetischer Produkte, auch nicht mehr in Anhäufung von Material aus den Arsenalen der philologischen Disciplin äußert, so tritt sie als philosophirendes Ungethüm desto ungebändigter hervor, und droht Alles über den Haufen zu werfen, was in den Ton der modernen Scholastik, die, wo Licht ist, sich durch ihr eigenes Wortgespinnst in Nacht verhüllt, nicht eingestimmt hat noch gegenwärtig einstimmen mag. Das Sublimste soll als mathematisches Exempel zerklaubt, der Sylphe der Poesie mit derben Händen angefaßt werden, und des Flügelstaubs entledigt doch noch fliegen, und die zarteste leiseste Ahnung nur dann anerkannt sein, wenn sie sich als nüchterner Begriff entgeistigen

läßt. — Autoritäten-Sucht ist zwar im Grunde Etwas, das jeder neuen geistigen Richtung und Polemik schnurgrade entgegenläuft; dennoch gibt es gewisse Autoritäten, die zu verletzen man nur auf Gefahr, es mit einem ganzen Volk zu verderben, wagen kann. Was soll man aber dazu sagen, wenn eine bekannte Schule, in direkter Opposition gegen jede Kritik, die mehr aus dem Gemüthe und dem Herzen als aus dem kalten Verstande kommt, behauptet, die Namen eines August Wilhelm von Schlegel und Tieck dürften gar nicht genannt werden, wo von wissenschaftlichen Bestrebungen die Rede sei, und Friedrich Schlegel, der Dichter und Denker in Einer Person sein wolle, sei letzteres so wenig, daß er bis jetzt noch gar nicht das Bedürfniß zu denken empfunden habe!

Solchen Behauptungen, den falschen Quinten der Kritik gegenüber, und in einer Zeit, wo entweder blos gefühlt oder blos spekulirt wird, vor einer ehrenwerthen Versammlung, deren Mitglieder die Beseligungen der Kunst als heiliges Palladium im Herzen tragen, gleicherzeit für Poesie und Kritik sprechen und diese mit jener verbinden zu können, ist das herzerhebende Vergnügen, welches mir durch diese meine Vorträge gewährt wird. Erwarten Sie keine weitläuftigen Auseinandersetzungen aus dem Gebiete fremder oder eigener Theoreme, keine gesuchten Definitionen über

Dinge, wofür jeder denkende Kopf eine andere Definition hat, weder Schulpedantismus, Dilettantismus, noch ästhetisirende Excertitien: mein Zweck ist, an irgend ein, vorzulesendes, poetisches Muster Betrachtungen über das Wesen der verschiedenen Dichtungsarten anzuknüpfen, mit Begeisterung und Liebe für die Sache der Kunst zu reden, und wenigstens durch meinen guten Willen etwas dazu beizutragen, daß die Theilnahme für die edleren Werke der Poesie sich bekräftige und erhalte. Liegt doch in diesem Zweige der Kunst das innerste Leben des Menschen, seine göttliche Beglaubigung, und dabei die Zugänglichkeit für jedes empfängliche Gemüth: denn während die Werke des Malers und des Bildhauers nur wenigen Reichen Genuß gewähren, die Kunst des Mimen wie die flüchtigere der Sohlen und so manche andere mit dem Augenblicke, worin sie geboren, stirbt, und während die Musik, nicht Jedem genieß- und besitzbar, mit den eilenden Schwingungen der Luft verschwindet, lebt, was der Dichter empfunden und geschrieben, in allen Lippen, in allen Herzen fort, und selbst, wenn es die Menschen vergessen sollten, singen es noch in ihrer geistigen Sprache die Sterne und die Blumen. —

Es soll die Frage erörtert werden, ob wir eine dramatische Nationalpoesie besitzen oder nicht, und wodurch wir, im letztern Falle, zu diesem

Besitz gelangen können. Sehen wir uns nämlich bei den meisten gebildeten Völkern der alten und neuen Welt um, so treffen wir nicht allein auf einen Urtypus der Volksthümlichkeit und auf einen nationellen Charakter — sei er entstanden durch Abstammung, Sitte oder Unsitte, Kultur oder Barbarei, oder aber durch vegetabilische und klimatische Einflüsse — für welche letztere Entstehung der durch sein Nebelland zum Spleen geneigte Engländer im Kontrast mit dem seelenfrohen Alpenbewohner die besten Belege sind — wir finden auch, daß der Charakter der mehrsten Völker im Spiegelbilde ihres Gemüthes und Herzens, in der Dichtkunst, namentlich in der dramatischen, seinen getreuen Widerschein findet, daß Poesie und Volk eins werden, und daß sogar, wenn dieses vom Strome der Zeiten weggefluthet werden sollte, jene sein innerlichstes Leben und seine heiligsten Erinnerungen noch rettet und bewahret über den Wellen der Vergessenheit. Ein Volk ist um so größer, je edler seine Dichtkunst, und die Dichtkunst die edelste, die für ein ganzes Volk bestimmt ist, worin eine Nation sich wiedererkennt. Alles Buhlen mit fremden Götzen erregt endlich Widerwillen, der Versuch eines Volks, alle Nationen in sich aufnehmen zu wollen, wird an eigener Ueberladung zerplatzen, und nur diejenige Volksthümlichkeit ist die ächte und bleibende, die ihren eigenen Werth einsieht, die erkennt, daß in

ihr das Allerheiligste des Glaubens und des moralischen Bestehens verborgen, und die, bei aller Theilnahme für fremde geistige Anregungen, entweder etwas Großes, Eigenes, Selbstständiges, oder Nichts sein will.

Bittere Klage wird darüber geführt, daß die Deutschen noch keine Nationalpoesie in diesem Sinne besitzen, und daß unsere dramatische Literatur nichts sei als ein papinianischer Topf, worin die Erzeugnisse des Genies und der Dummheit, die Mißverständnisse der Halbgebildeten und die überspannten Anforderungen der kritischen Rigoristen, die lispelnden Bisquitverse der Modethoren und die blutigen Fratzen der Kraftmenschen, nebst Unverstand, Größe, Verirrung, Talent, Gelehrsamkeit und Selbstverkennung bunt nebeneinander liegen und sich zersetzen. Sind solche Beschwerden gerecht oder ungerecht, und, wenn sie gerecht sind, wie kann ihnen abgeholfen werden? — dieß sind Fragen, die Niemand besser lösen kann, als die Schlichterin alles Streites, die unbestechliche Handhaberin der Gerechtigkeit und Wahrheit, die Geschichte. Bei der Geschichte muß man nachsehn, was sich in jedem Volke als national herausgestellt, wie dieses Nationale auf die Poesie eingewirkt, und wie aus diesem Verein eine Volkspoesie für die dramatische Kunst entsprungen. —

Die Griechen, ein heiteres und lebensfro-

hes Volk, wohnend in einem milden Klima und in einem von kühlenden Bergen durchschnittenen, von vielfachen Gewässern durchströmten und vom Meere benetzten, dabei in einem bevölkerten, zugänglichen und vielbesuchten Lande — die Griechen erkannten gleichwohl, bei aller Klarheit und Milde ihres Temperaments, den tiefen Ernst und die hohe Bedeutung des irdischen Daseins, und ihre nach menschlichen Begriffen konstruirten Götter, selbst dem blinden Obergott des Schicksals gehorchend, reichten in allen Fällen des Lebens nicht aus, den höheren Anforderungen des Glaubens und des Trostes, der aus dem Glauben erwächs't, zu genügen. Das Volk erforschte, durchspähte, analysirte, symbolisirte seine Gottheiten, die Dichter halfen nach, eine grausige, blutige und verhängnißschwere Urgeschichte lag einer geistreichen Deutung, einer höhern Entwicklung vor, und die dramatische Kunst wählte sich dieß Geschäft zur Aufgabe. Die ganze dramatische Literatur der Griechen, repräsentirt durch Aeschylus, Sophokles und Euripides, dreht sich um dieses göttliche Problem. Der Kampf des Irdischen mit dem Himmlischen, des Begreiflichen mit dem Unbegreiflichen, und in diesem Kampfe die Darstellung edlen Leidens, wurde Norm und Typus der griechischen Tragödie, und blieb es von ihrem Entstehn bis zum Verfall. Die Dichter wurden Propheten, die Theater Kirchen

und Schulen der Bildung, und die Tragödien himmlische Offenbarungen. Aeschylus, geb. zu Eleusis um das J. 480, darf als eigentlicher Vater des griechischen Trauerspiels gelten, und ist derjenige gewesen, der ihren Grundcharakter erschaffen, und ihr diejenige Gestalt gegeben hat, worin sie sich, wenn auch mit Veränderungen und Entwicklungen, deren sie fortwährend fähig bleibt, bei allen Völkern erhalten. Zwar ist noch Manches an ihm fehler- und mangelhaft, der dichterische Flug wird von einem überwiegenden Pathos zu Boden gedrückt, seine dramatische Darstellungsweise kann hin und wieder das lyrische Grundelement nicht verläugnen, und manche seiner Stücke, z. B. der gefesselte Prometheus, sind fast Monodramen geworden; aber Eins lebt in diesem Dichter, das über jeden Tadel erhaben ist, ich meine die sittliche Größe, womit er uns durch Verrath und Mord, durch Nacht und Graus, durch Schuld und Irrsal, und durch ungezügelte Leidenschaften, die dem Verderben entgegenrasen, zu Gewissensruhe und Seelenfrieden hinzuführen weiß; seine Schlüsse sind mild, begütigend, aufheiternd und versöhnend, und weisen uns, wie der Regenbogen nach dem Sturm, in die Region des Lichts und der göttlichen Erkenntniß hinauf. In der äschylischen Orestie ist dieses Versöhnungsprinzip am geläutertsten ausgesprochen, und der Schwan der ewigen Liebe ni-

stet hier im Hain der Furien. Das dämonische Element seiner Poesie offenbart sich am deutlichsten im gefesselten Prometheus. Dieses Stück, der zweite Theil einer Trilogie, die mit dem feuerbringenden Prometheus begann und mit dem erlösten Prometheus schloß, und über deren Zusammenhang uns Welcker in einer eigenen Schrift belehrt hat, zeigt uns, zwar in einer noch nicht vollendeten dramatischen Form, aber mit scharfen bestimmten Zügen, in einem mythischen Spiel zwischen Göttern und Halbgöttern, das Unterliegen des Trotzes gegen die Gewalt, einen Titanenübermuth, der sich gegen die Gottheit auflehnt, die Macht eines Stolzes, der den Himmel beugen will, und eine eiserne Beharrlichkeit im Unglück, die sich über Kreuzigungen und Qualen, über Wahnsinn und Tod, durch Charakterstärke und Uebermacht des Geistes erhebt. Der Charakter des Prometheus, als eines Menschen von göttlichem Ursprunge, der die Menschen mehr liebt als sich selbst, der Licht und Aufklärung, Bildung und Gesittung, Fleiß und Betrieb auf Erden bringt, der dafür mit Undank und Strafe belohnt wird, aber mit keinem Worte murrt, als ihn die Schergen an's Felsenkreuz heften und ihm solche Schmerzen bereiten, daß selbst der Gott des Lichts, der von Prometheus des Feuers beraubte Hephaistos, Erbarmen fühlt — dieser Charakter würde mit dem Stifter der neuen

Lehre Aehnlichkeit haben, wenn Beide in den Motiven ihrer Sendung nicht völlig voneinander abwichen. Christus, selbst Gott, handelte und lehrte im Einklange mit dem Willen der Gottheit, deren Macht er, so lange er theilweise Mensch war, anerkennen und fühlen mußte; er litt, um die Leiden der sündigen Welt auf sich zu nehmen. Zwar fühlt Prometheus diese Leiden auch, auch ihn jammert die ewige Klage des Menschengeschlechts über die ungleichen Gesetze der Weltordnung, über die unbegriffenen Fügungen des Schicksals: doch weiß er diese Beschwerden mit der Regierung der Olympier in keine Harmonie zu bringen; anstatt für Zeus zu sprechen, haßt er ihn, weil er die Erde von ihm schlecht bedacht sieht, und stirbt lieber den Martertod, als daß er den, ihm ewig dünkenden Geist des Menschen einer willkürlichen, blind regierenden Urmacht unterordnen will. Es war dem Dichter nicht genug, am Leiden einer Gottheit die schneidende Divergenz zwischen Himmel und Erde, zwischen Beruf und Schicksal zu offenbaren: er wollte ein ähnliches Beispiel an einem menschlichen Wesen zeigen, und verwebte zum Schluß die Drangsale der Io mit denen des Prometheus, die, wahnsinnig und jammernd, von den Bremsen auf der Erde umhergepeitscht, den am unwirthbaren Felsen geschmiedeten Dulder antrifft, und mit ihm übereinstimmt, daß, Wer sich mit den

Himmlischen einlasse, verloren sei. Der Untergang des Prometheus ist in eine Donnerwolke von Entsetzen und Schrecken eingehüllt, und gehört zu dem Furchtbarsten, was die alte Tragödie aufzuweisen hat. Dem dritten Theil dieses gigantischen Schauspiels war es aufbehalten, die grellen Disharmonien, welche der zweite an unser Ohr getönt, in milder Sühne aufzulösen: um so trauriger ist der Verlust desselben.

Noch bestimmter tritt uns der Charakter der dramatischen Poesie der Griechen in Sophokles entgegen. In der Mitte zwischen seinen beiden Zeitgenossen und Nebenbuhlern, und auf dem Gipfel der dramatischen Kunst stehend, vertheilte dieser wundervolle Dichter eine schöne und würdige Handlung gleichmäßig unter mehre Personen, gab dem Chor seine eigenthümliche Stellung, warf jeden Zwang pedantischer Ueberkünstelei zu Boden, ohne die geweihten Gränzen der Kunst nur im Entferntesten zu überschreiten, und rang in edler Selbstständigkeit, lauter sittliche Motive als Hebel anwendend, das Eine Wahre und sittlich Nothwendige stets im Auge behaltend, dem Ziele der Meisterschaft entgegen. In seiner Dichtung ist nur Griechenland, in seinem Griechenland nur Glaube, in seinem Glauben junges Christenthum. Die Alten rühmten (nach Suidas) an seinen Liedern die Honigsüße, wir schmecken daran auch die Myrrhen des Bundes. Diese

wahrhaft himmlische Moral eines himmlischen Dichters funkelt wie Sternenschrift in den beiden Oedipen, und namentlich in diesen. Beide sind organische Theile Eines großen Kunstwerks, beide in aller Mannigfaltigkeit voll tragischer Einheit, und beide lassen uns in die geheimen Seelenzüge großer Menschen eindringen. Oedipus »der durch Bewußtsein und Geschick elend zugleich« ist der Hauptheld. Mit allen Anlagen zu einem guten Menschen, zu einem beglückenden Regenten ausgerüstet, von einer seltenen Raschheit und Energie der Sinnesart, die zuweilen in Leidenschaftlichkeit und Jähzorn ausartet, erscheint er uns zu Anfang, ein beseligter Vater und Gatte, und ein umschauender Lenker seines Volks. Das Unglück Theben's liegt ihm mehr am Herzen als das eigne Wohl, mit der Sorge um das durch Krankheit und Seuche herbeigeführte Elend der Kadmusstadt beginnt die Handlung, die Theilnahme wird von der Noth der Thebaner allmählig abgelenkt, und nach Verlauf weniger Scenen steht ein Einzelner, Oedipus, unter den Unglücklichen als der Unglücklichste da. Langsam und grausig, gleichsam in der Steigerung einer schweren Kriminaluntersuchung, schreitet das unabwendbare Schicksal auf ihn heran, es ergreift ihn in der Fülle des größten Glücks, alte Flüche und Prophezeihungen werden wahr, der strenge Redlichkeitssinn des

Königs kann nicht umhin, Alles aufzubieten, um selbst zur Gewißheit über seine Lage und Lebensverhältnisse zu kommen, und der geliebte Herrscher, der treue Gatte, der sorgsame Vater, sieht sich auf einmal von der Höhe seines Glücks herabgestürzt, erkennt sich als Vatermörder, als Gatten seiner eigenen Mutter, als Bruder seiner Kinder. Er vermag die Last des auf ihn eindringenden Verhängnisses nicht zu ertragen; verhindert, der ihm durch einen freiwilligen Tod vorangeeilten Gemahlin Jokaste im Selbstmord zu folgen, wüthet er gegen seinen Körper, und blendet sich in einem Anfall von Wuth mit eigenen Händen, um nicht mehr zum Lichte desjenigen Gottes aufsehn zu müssen, durch den (als Vorsteher der Orakel) ihm alles Unheil herangenaht. — So weit der erste Theil der Trilogie, der disharmonisch in unsre Brust greift, Schmerz und Entsetzen erregt, und uns mit Argwohn und Furcht vor jenen dunkeln Mächten erfüllt, die das Elend über Gute und Böse, ohne Unterschied, und gleichmäßig, verhängen. Die Mißtöne werden Einklang, der Fluch wird Segen, daß Mißtrauen gegen die Götter verwandelt sich in stille Anbetung des unerforschlichen Willens, wenn der zweite Theil anhebt. Oedipus ist zwar noch tiefer gesunken, als er es am Schlusse des ersten schon war. Aus seinem Vaterlande vertrieben, flüchtig und unstät, ohne Speise und

Erquickung, irrt er, der blinde kränkelnde Greis, von seiner Tochter Antigone geführt, durch Haiden und Wald, in Einöden und auf besuchten Straßen, dem Bettler gleich, in Lumpen gehüllt und von dem Mitleid fremder Menschen lebend. Der ehemalige König ist ärmer als der ärmste seiner Unterthanen, Alles hat ihn verlassen, nur seine zarte Tochter schreitet wie ein süßes Heiligenbild neben dem schwachen Vater, und nur der Glaube an eine Vorsehung, an eine Vergeltung, lebt allmächtig in seinem Innern. Er bleibt trotz seiner elenden Lage geistig ungebeugt, er hat die Kraft, seinen Willen zu behaupten, und den Söhnen, weil sie ausgeartet und der kindlichen Liebe sich entäußert, auf's Bitterste zu fluchen. In allem Schmerz ist er fromm, und der Frommsinn seine Verklärung. Angelangt im Haine der Erinnyen bei Athen, wird es ihm klar, daß hier seines Lebens Ziel gesetzt sei; er, der Unheilstifter und Irrgewordene an sich selber und den Menschen, erfährt vor seinem Tode durch den Mund der Götter, daß der auf ihm haftende Fluch gelöst sei und er demjenigen Lande, worin er fürder lebend oder todt weile, Heil bringe; die Idee der höchsten Kindesliebe, angeknüpft an eine heilige Ergebung in den Rathschluß der Ewigen, hebt ihn über sich selbst hinaus, er wird auf eine wunderbare, mysteriöse Weise bei lebendem Leibe plötzlich verklärt, der unnah-

bare Tempel der Furien wird ihm zum vergötternden Asyl, und die Erinnyen (Rachegöttinnen) werden dem Sterbenden zu Eumeniden (Gnädigen), ihn ohne Schmerz und Qual zur andern Welt geleitend. — So lehren diese beiden Tragödien, in ihrer Wechselbeziehung zueinander, Tugend und Frömmigkeit, Furcht vor den Göttern und Aeltern, Belohnung der Treue, und ewige Gewährleistung für zeitliches Vertrauen. Halt' aus! ruft jedes Wort des leidenden Oedipus menschlichen Leidern zu — halt' aus, es gibt eine Vergeltung, und keine Prüfung ist so herbe, daß sie sich nicht zuletzt in Segen verwandeln könne, wenn der, zur geistigen Läuterung dieser Erde übergebene Mensch nur den Muth nicht sinken läßt, und die Achtung vor dem Gotte über und in ihm nicht verliert. Nacht und Dämmerung, Sturm und Sonnenheitre, Winter und Lenz drängen in beiden Trauerspielen aufeinander, und sie verhalten sich zueinander wie Ahnung und Erfüllung, wie Räthsel und Auflösung, wie banger Traum und heiteres Erwachen. Es würde zu weit führen, wollte ich die unübertreffliche ethische Weisheit der sophokleischen Muse an anderen Stücken zeigen. Eben so wenig gehört hierher die Nachweisung, wie Euripides, bei theilweiser Meisterschaft, von dem Pfade seiner beiden poetischen Genossen abgewichen, wie er sich mehr im Bunten und Spielenden gefiel, die

Schärfe der Charakterzeichnung manchmal fallen ließ, und aus dem Os plenum des Chors nicht selten ein Sentenzengeplauder machte. Genug, der Charakter der griechischen Tragödie war ein bestimmter, ein ächt-nationaler, der Triumph des Sittlichen und Geistigen sein Hauptaugenmerk, im heldenmüthigen Leiden behauptete sich die sittliche Freiheit, und Sophokles war dem Hellenen was uns die Bibel. Dieselbe sittliche Grazie, nur mit Possen und Persönlichkeiten umkleidet, scherzte und kos'te in den wilden Sprüngen der aristophaneischen Komödie; und daß sie in den Lustspielen der spätern Periode nicht untergegangen, dafür bürgen uns die Nachahmungen derselben in den feineren Spielen des Terenz.

Wir kommen somit zu den Römern. Es ist eine auffallende Erscheinung, daß dieses Volk, wie selbstständig es sich auch in seiner Verfassung, wie groß in seinen Eroberungen erhebt, im Grunde doch niemals eine eigenthümliche Poesie, die didaktische und satirische Nationalpoesie ausgenommen, aufweisen konnte. Man suche den Grund nicht in dem kriegerischen Geiste des Volks, denn die Geschichte lehrt, daß grade zu Zeiten von Staatsumwälzungen und erschütternden Kriegen die Kunst am sichersten erblüht: zur Zeit des persischen Einfalls in Griechenland lebten und sangen die unsterblichen Drillinge der tragischen Muse; das goldene Zeitalter der englischen Kunst

fiel in das eiserne ihrer blutigen Kriege; unter den drei Philippen (von 1556 — 1665) stand das spanische Lustspiel in Blüthe und Glanz, und während Alba mordete, wurde das Blüthenkind des Genies, Don Quixote, im Kerker geboren; keine Geschichte ist so blutbefleckt, als diejenige des Hauses, unter dem die Künste in Italien ihre Wiedergeburt feierten; im Mittelalter, als die schlaue Politik des römischen Hofes die deutschen Kräfte dadurch zu zerreißen wußte, daß sie ihnen unheilbringende Fehden in Italien bereitete, entstand in Deutschland eine Heldenpoesie, wie seitdem keine mehr erschienen; und grade damals, als die Folgen der französischen Revolution mit ihren Schrecknissen auch auf Deutschland hereinbrachen, lebten, sangen und wirkten Deutschlands edelste Dichter. Der Krieg war es also nicht, der die römische Muse daniederschlug; es war vielmehr das Mißverstehn der Volkseigenthümlichkeit, die dieß veranlaßt zu haben scheint. Diese Eigenthümlichkeit lag, meines Erachtens, im Hinneigen zum Satirischen, Komischen und Tragikomischen. Als Plautus dichtete, war der erste Schritt für eine Nationalpoesie gethan, und die Muse trat, wie ein Dichter bei Gellius sagt, mit geflügeltem Schritt unter das wilde Volk des Romulus. Die feineren Konversationsstücke des Terenz richteten noch mehr die Aufmerksamkeit des Volks, namentlich

die der Großen, auf sich, dann aber ging der dramatische Stern schon wieder unter, eine pathetische Tragödie kam mit dem Dichter der (verlornen) Medea, Ovid, auf, um nach langen Jahren in den rhetorischen Exercitien das Seneka zu verwässern. Amphitheatralische Spektakelstücke wurden zur Unterhaltung, Thiere vertraten bald die Stelle der Menschen, und als auch die Thiere nicht mehr genügten, wurde der Mensch in seiner unsittlichsten Blöße auf's Theater gebracht, und die Bühne Sitz des Lasters. Bis zu welchen Abscheulichkeiten die römische Bühne herabgesunken, muß man in den Kirchenvätern nachlesen: da ist neuer Stoff für eine sechste juvenalische Satire.

Noch heut zu Tage ist kein eigentliches Nationaltrauerspiel bei den Italienern begründet. Der Sinn für das Komische ist vorherrschend geblieben, und in beschränktem Sinne, als Commedia dell' arte, Pantomime und Maske, gibt es sogar ein Volkslustspiel, das aber zu sehr Burleske und Posse, zu sehr vom Außerwesentlichen abhängig ist, um den Begriff einer Nationalkomödie begründen zu können. Die Schäferspiele dieses Volks sind dagegen voll zierlicher Liebesschilderungen, Gozzi's Mährchen voll schlauen Witzes und wohlweise berechnet, auch Goldoni's Sittenbilder nicht selten von lustigem Humor diktirt. Aber die Tragödie? Ich kann nur finden, daß sie auf den schwächsten Füßen steht. Der piemon-

tesische Dichter Alfieri hat zu einer Zeit, als das Theater in Italien ganz daniederlag, am Ende des vorigen Jahrhunderts nämlich, vielen Beifall gefunden, der Sinn für das Ernste und Tragische schien wenigstens erwacht, und das war erfreulich, aber nie und nimmer werden wir diesem Dichter unsern Beifall schenken können, es sei denn, daß wir unsern Geschmack, wie im Tieck'schen Zerbino die Handlung, durch eine künstliche Maschine rückwärts drehten und zu jener Periode unserer Literatur zurückkehrten, wo Rhetorik für Poesie, tobende Deklamation für Leidenschaft, Pathos für Natürlichkeit, und der Stelzengang einer übermenschlichen Geschraubtheit für künstliche Darstellung galt. Was neuerdings Manzoni und sein jüngerer Nachfolger Niccolini in der Tragödie geleistet, ist mehr durch Protektion als innern Werth bekannt geworden, doch ist Ersterer höchst achtbar, indem er als Verkündiger einer bessern Zeit am umdüsterten Himmel der jetzigen italienischen Literatur auftritt.

Eben so bestimmt wie bei den Griechen tritt uns bei den Indiern eine selbstständige, leicht aufzufassende und zu würdigende Nationalpoesie des Drama's entgegen. Während die Dichtkunst auf dem größten Theil der Welt noch schlief, erblühte im fernsten Osten, in einem abgeschiedenen und isolirten, aber von der Natur verschwenderisch ausgeschmückten Lande die Himmelsblume

der Poesie, und die Reize der Elemente waren und blieben es zunächst, die wie in der Religion so in der Kunst mit dem Zauber einer geistigen Verklärung umwoben wurden. Die Blüthe indischer Poesie, und die würdevollste Repräsentantin derselben, ist die Sakontala des Kalidas, ein Schicksalsdrama, das vor zweitausend Jahren unter Göttern, Helden und Priestern spielt: hier übt der aus geweihtem Mund ob verwehrter Gastfreundschaft gesprochene Fluch das Amt einer höhern Macht, in das Glück zweier Liebenden eingreifend und sie eine Zeitlang den härtesten Prüfungen aussetzend, denen endlich die Götter, zum Lohn der Treue, ein Ziel stellen und die Liebenden durch denselben Ring wieder vereinigen, der die Schuld ihrer Trennung war. An diese Ereignisse sind die üppigsten Schilderungen weiblicher Schönheit angeknüpft, die Wollust des ersten Kusses ist mit den Gluthfarben der orientalischen Dichtkunst, von einer verschämten Sittsamkeit begleitet, ausgemalt. Umarmung, Trennung, Weh und Wonne folgen sich als Symbole des Lebens, und eine freundlich-feierliche Natur hüllt Alles in ihren geheimnißvollen halbdurchsichtigen Schleier. Manches muß uns weichlich, verzärtelt, allzu tändelhaft für ein Drama vorkommen; doch indem es uns zum nähern Verständniß indischen Lebens und Glaubens dienlich wird, gewinnt es auf der andern Seite einen

Gegenwerth für seine narkotisch-einschmeichelnde Betäubung der Sinne. Ein Anblick vom paradiesischen Jenseits webt sich wie ein Traum in den Schluß hinein, und Jegliches trägt dazu bei, unser Vergnügen an diesem erotischen Drama, woraus sich eine herrliche Oper bilden ließe, zu steigern und zu bewahren.

Finden wir in der alten Welt kein Volk mehr, dem eine Poesie des Schauspiels im Innern aufgegangen, so wenden wir uns mit desto größerm Vergnügen zu der neuern dramatischen Kunst. Die Anfänge derselben fallen bei den meisten Nationen in dasselbe hohe Alterthum hinauf, aber Ausbildung und Vollendung haben einen entgegengesetzten Weg bei den einzelnen eingeschlagen. Am frühesten finden wir das englische und spanische Schauspiel im Zustande einer ausgezeichneten, ja klassischen Richtung, und beide mit dem Gewande der Nationalität so deutlich bekleidet, daß, wer die Poesie kennt, auch das Volk kennt, wenn nicht liebt.

Wie das Parlament das politische, so repräsentirt Shakspeare das poetische England, und der Charakter einer ganzen Nation ist in diesem Einen erhabenen Muster ausgesprochen. Größe der Charakterzeichnung; Sittlichkeit der Motive; Gerechtigkeit der Weltordnung; ein Humor, der als ächter Gemüthswitz rein aus dem Herzen kommt; und eine unübertreffliche Ironie, die sich wie ein verborgener Chor über die Hand-

lung erhebt und die tiefere Bedeutung derselben selbst im erschütternden Ernst schalkhaft in's Auge faßt; ein unbegreifbares Ansprechen aller Seiten des menschlichen Geistes; Romantik der Gefühls-zustände, Volubilität der Form, Objektivität des Plans, und darein verwebt eine liebenswürdige Subjektivität der Ausführung: das sind die hohen Eigenschaften, welche die Dichtungen dieses Genius beseelen, und die sich in allen Zweigen derselben so unverholen aussprechen, daß im Shakspeare überall Shakspeare und mit ihm der Engländer, der versteckte, sonderbare, für Poesie und Humor geborne, alle Dinge großartig auf-fassende Engländer, hervortritt. Der Charakter der Shakspeare'schen Muse ist schon in den älteren englischen Volksschauspielen enthalten, deren Werth erst neuerdings anerkannt worden, und die Tieck auch uns Deutschen zugänglich zu machen in seiner Vorschule Shakspeare's begonnen hat. Später ist dieser Geist leider aus der englischen Dichtkunst gewichen, Moralitäten und nüchterne Historien vertraten die Stelle der poetischen Viel- und Allseitigkeit, trockne Römer-Trauerspiele sollten im Geist Julius Cäsar's geschrieben sein, und zu guter Letzt holte Sheridan den Geist der Kotzebue'schen Tragödie nach Britannien herüber. Neuerdings ist wieder ein ganz anderer besserer Sinn in den Dichtungen der Engländer erwacht, und dieser

Geist wird durch drei vortreffliche Dichter verewigt.

Wenn man Shakspeare'n mit Recht nachsagen kann, daß er in manchen Stücken den fremdartigsten Stoff zu einem englischen, und die Bewohner ferner Länder, selbst Helden wie Julius Cäsar, zu Engländern gemacht, so darf man dasselbe von Calderon, dem Bürgen für die Würde spanischer Poesie, in allen seinen Schauspielen behaupten. Alles, was er dichtet, nimmt unter seiner Hand den spanischen Charakter an, und er überträgt die Ideen seines Volks, selbst mit vielfachen Wiederholungen, auf alle Situationen und Oertlichkeiten, die er in seinen Schauspielen annimmt oder annehmen muß, über. Seine Tragödien umwebt er mit der Glorie einer geistlichen Allegorie, aus der vaterländischen Geschichte zaubert er eine rührende Legende und Heiligengeschichte, die römische Geschichte wird bei ihm, ohne an Glanz der Charaktergröße einzubüßen, zu einem wunderbaren Mährchen, worin sich die ehrwürdigsten Interessen der Seele mit den Interessen der Politik eines ehrgeizigen Volks seltsam durchkreuzen; das Lustspiel spinnt sich in den Seidenfaden einer geheimnißvollen Intrigue ein; Rache, Ehre, Liebe, Haß, Eifersucht, Glaube und Vergeltung — sind die sibyllinischen Blätter, woraus er das Loos der

Menschheit deutet, und die Mythen Eines Volkes sind für ihn weltgeschichtliche Sagen. So ist selbst die Odyssee für seine Muse zu einem spanischen Lustspiel geworden, Circe's Zaubereien geben ihm das reichlichste Material zu einem romantischen Feenmährchen, aus der griechischen Sage erblüht ein provenzalischer Liebeshof, und Odysseus wird ein moderner Rinaldo, dem in den kühnen Schilderungen sicilischer Naturschönheiten selbst die Gärten Armida's nicht fehlen. In der Ausmalung der Furchtbarkeit, wozu sich die Sexualneigung durch Argwohn, Neid und Eifersucht steigern kann, erreicht er Shakspeare'n, und seine historische Tragödie »Eifersucht das größte Scheusal« steht unmittelbar neben Othello. Im »Leben ein Traum« ist der Traum zur Wahrheit, die Wahrheit zum Traum geworden. Sein »wunderthätiger Magus« ist der spanische Faust, zwar mehr im theologischen Geiste, aber an Größe dem philosophischen des großen Deutschen nachringend. In vielen Tragödien, am schönsten im standhaften Prinzen, feiert er den Martyrertod des Glaubens: in diesen Stücken schlingen sich die schönsten und dichterischesten Schilderungen wie Rosen um das Kreuz der Liebe, und die Sonnenblumen und Nachtsterne des spanischen Wohllauts duften und blitzen in ihrer lautersten Herrlichkeit. Hieran schließt sich der Reiz der Wunderromantik,

der Zauber einer mysteriösen Liebe, und der Tiefsinn einer weisen Symbolik; am meisten aber ist zu bewundern, mit welcher ethischen Sorgsamkeit die Vergeltung des Guten und die Bestrafung des Bösen in allen Calderon'schen Stücken vorbereitet und ausgeführt ist.

Die dramatische Literatur der Portugiesen ist unbedeutend, und hat weder in ihrer Heimath Nationalität gewonnen noch auf das Ausland Einfluß geübt. Sie begann mit geistlichen Spielen herumziehender und bettelnder Pilger; dann folgte Gil Vicente, ebenfalls Verfasser geistlicher Spiele; hierauf Saa de Miranda; ferner Camoens, der u. A. einen Amphytruo gedichtet; Ferreira, Verfasser eines Inez de Castro, u. s. w. Nach ihnen betraten die spanischen Stücke das portugiesische Theater, darauf kam die italienische Oper zu Lissabon in Aufnahme, und endlich, im vorigen Jahrhundert, erlosch die dramatische Nationalpoesie daselbst völlig. Bis jetzt, bei dem politischen und moralischen Elend dieses Landes, ist keine Hoffnung vorhanden, daß sie sobald wieder erweckt werde. Und wie unendlich groß ist der Reichthum an schönen Sagen und Geschichten in Portugal, diesem idyllischen Wunderlande, von jeher Heimath der Heldengröße und ritterlichen Abentheuerlichkeit! Was könnte die dramatische Poesie dort Alles

bewirken! Die Aboriginenkämpfe, die Eroberungen in Afrika, die glorreichen Siege in Ostindien! Und von allem diesem ist bis jetzt noch gar nichts benutzt.

Gegen die französische Poesie sind wir Deutschen seit Lessing eingenommen, man findet sie jetzt steif, kalt, prosaisch, hölzern, ohne Leben und Schwung, ohne Gemüth und Phantasie, voll Tiraden und Unnatürlichkeiten, voll Ceremonien, Floskeln und Sentenzen. Und theilweise sind diese Vorwürfe auch gerecht; ungerecht wäre es dagegen, dem Franzosen den Besitz einer Nationalpoesie absprechen zu wollen, einer Poesie, die in die tiefsten Tiefen der Volkseigenthümlichkeit eingedrungen, dort mit Gut und Blut vertheidigt wird, und sich in der Tragödie als künstlicher Ausbruch der Leidenschaft, im Lustspiel als feinste Sitte kund gibt. Wenn diesem Volk die Begriffe Ehre und Vaterland über Alles gehn, so sieht es sich gleicherzeit mit einer besondern Vorliebe von solchen Begebenheiten unterhalten, worin eine ausgezeichnete Heldenkraft, eine starke Leidenschaft sich kund gibt. Dieser Geist lebt vorzugsweise in den Corneille'schen Dramen; ja Napoleon meinte, Frankreich verdanke diesem Geist einen Theil seiner schönsten Thaten, und Corneille würde, wenn er noch lebte, von ihm zum Fürsten erhoben worden sein. Schon im Cid, dem ersten Werke Corneille's,

und demjenigen, das ihm den poetischen Lorbeer errang, treten uns die Begriffe einer Ehre, die höher denn die Liebe ist, und einer Liebe, die in leidenschaftlicher Hast mit dem Gebot der Ehre ringt, als Fundamente einer heroischen Handlung entgegen. Freilich schlagen die unpassenden Gemeinplätze über Politik und Staatswohlfahrt die eigentliche Poesie darnieder — ein Uebelstand, der im Cinna noch greller hervortritt, indem der ganze zweite Akt mit den ungenügendsten politischen Betrachtungen ausgefüllt ist, und noch dazu mit Betrachtungen, in denen, wie Schlegel mit Recht bitter rügt, ein mißverstandener Macchiavellismus sich aufbläht. Wenn es Corneille'n nicht gegeben war, historische Begebenheiten, die an und für sich nichts Poetisches haben, in das Zauberlicht der dramatischen Idealwelt hineinzuziehn, so wußte er sich doch höchst geschickt bei solchen Sujets zu benehmen, denen eine poetische Ader so zu sagen angeboren war. Dieß merkt man besonders an den Horatiern und Kuriatiern. Hat der vortreffliche Geschichtsforscher Niebuhr bis zur Evidenz nachgewiesen, daß das erste Buch des Livius eine Prosa-Umschreibung irgend eines alten römischen Heldengedichts sei, dessen Spuren sich in den theilweise vorhandenen Hexametern noch zeigen; fällt mithin die früheste Geschichte Rom's, was sich auch ohne tiefere kritische Forschung auf den ersten Blick von selbst

ergibt, einer poetischen Fabelzeit anheim: so dürfen wir die Erzählung des Kampfs der Horatier und Kuriatier, oder der heldenmüthigen Vertreter von Rom und Alba, als eine schöne Episode in diesen ältesten römischen Dichtungen betrachten. Bei solchen Fabeln hielt Corneille Eine tragische Handlung fest, leitete sie praktisch ein, ließ sie sich steigern und unsere Theilnahme gewinnen, und führte sie schulgerecht bis zu Ende durch, ohne Nebenbegebenheiten aufzunehmen und ohne sich überhaupt in dem, bei der Einleitung eingeschlagenen Wege irre machen zu lassen. Unter seinen streng-historischen Stücken ist der Tod des Pompejus gewiß am verunglücktesten: hier hat die Pharsalia des in Worten und Gedanken breiten und weitschweifigen Lukan dergestalt eingewirkt, daß das ganze Drama nur eine Beschreibung epischer Begebenheiten geworden ist; ja Corneille hat die Grundgesetze der dramatischen Kunst so sehr verkannt und verletzt, daß er den Pompejus, der doch der Held des Stücks sein soll, nicht einmal auftreten läßt, und sich mit der Erzählung seiner schändlichen Ermordung, als der Besiegte sich in die Obhut des ägyptischen Königs Ptolomäus begeben wollte, begnügt. — Racine ist groß in der Schilderung weiblicher Leidenschaften, kindlich und zart in Ausmalung sanfterer Gemüthszustände, und durchgängig klopft in ihm eine französische Ader. Aber

auch er ist im historischen Trauerspiel schwach, und es ist keine Uebertreibung, wenn man behauptet, daß oft ein einziges Kapitel in dem poetischen Historiker Curtius Rufus mehr Feuer und Phantasie umfaßt, als die ganze Tragödie »Alexander der Große«. Der unaufhaltsame riesige Eroberungsgeist des Macedoniers ist in den vier Pfählen eines engen Kriegszelts, das wegen der Ortseinheit nicht von der Stelle rücken darf, festgebannt, und der Held, der die siegreichen Banner aus einem Winkelländchen Europa's bis zu den fabelhaften Ländern Hinterasien's trug, der romantische Held Alexander muß hier wie ein Pariser Höfling deklamiren, seufzen und girren. Anstatt die durch ihn bewirkte Welterschütterung in einem großen Bilde groß aufzufassen, nimmt er blos eine Separatgeschichte aus seinem Leben, die Begebenheiten mit einem unehligen Kinde heraus, und brüstet sich in einer Note damit, die Geschichte ganz genau befolgt zu haben. Ein solches Verdienst ist aber ein höchst zweifelhaftes, denn wer die trockne Geschichte im Trauerspiele nicht verläugnet, der ist nur berechtigt, den todten Buchstaben derselben anzubeten. — Voltaire repräsentirt Frankreich noch mehr als Corneille und Racine, dichtete im Geist der Oeffentlichkeit und Liberalität, und ist so durch und durch Franzose, daß selbst diejenigen, die den Staub seines Schmutzes von ihren

Füßen schütteln, den leuchtenden Pharus seines Kopfs bewundern. — Moliere ist der beredte Anwalt für die Ehre der komischen Literatur seiner Nation, und hat ihr den Stempel einer geistigen Originalität aufgedrückt, den sie noch jetzt, wie ein Regiment seine durchschossene Fahne, über alle Anfechtungen und Parteikämpfe hinaus in Ehren hält. Das französische Lustspiel ist seit Ludwig XIV. immer jung geblieben, und feiert in diesem Augenblick, als galantes Konversationsstück, ein neues Jubiläum: der Franzose kann ja ohne Weißbrod und Komödie nicht leben. Auch in der Tragödienliteratur der Franzosen hat in den jüngsten Zeiten eine kritische Revolution begonnen. Ein freies, jugendlich-kräftiges Nationalschauspiel soll von Neuem begründet, die alte Fessel abgeworfen werden, und man sucht ein historisches Drama, dem Shakspeare'schen ähnlich, aufzustellen. Auf die Möglichkeit der Darstellung wird bei diesen Stücken vor der Hand keine Rücksicht genommen.

Bei den Holländern schläft das Kind der dramatischen Dichtkunst noch in der Wiege: wenn es einmal erwacht, wird es wohl ein durchtriebener possenhafter Schalk werden; denn für die Parodie, für das Komische und Tragikomische scheinen sich Gesinnung und Sprache dort am besten zu eignen. Vondel gilt vor der Hand als ihr vaterländischester Dichter, und es muß

gerühmt werden, mit wie viel Patriotismus er für die Ehre Holland's, nachdem es seine Fesseln zerbrochen, zu reden wagte. Auch die Franzosen erkannten den Werth dieses Dichters an, und Mercier, der in seinem Versuch über die Schauspielkunst so herb gegen die Unnatur in den dramatischen Werken seiner Landsleute loszieht, urtheilt über ihn mit der größten Ehrerbietung.

Die dänische, wie die nordische Literatur überhaupt, hatte schon früh Klang und Bestand. Der Gang der Kulturgeschichte lehrt uns, daß der Bildungstrieb eines Volks Jahrhunderte und Jahrtausende schlummern, ja, wenn er mit aller Gewalt erwacht war, wiederum in Schlummer sinken und des frühern belebten Zustands sich völlig entäußern kann, um dann nach einiger Zeit, durch äußern oder innern Impuls, abermals zu erstehn zu Thätigkeit und Jugendkraft; sie lehrt uns ferner, daß Handel, Kriege und Völkerzüge diese Kraft, ganze Nationen, ganze Welttheile aus dem lethargischen Zustande zu erwecken, im stärksten Grade besitzen, und daß in ihrem Geleite die Bildung ein Zugvogel wird, der sich nur da, wo Geistesfrühling herrscht, einnistet, oder diesen Frühling dahin bringt, wo er sich niederläßt. So hat Karl der Große Länder vereinbart und ihre Kultur amalgamirt, so verknüpfte Alexander der Große den Orient und

Occident, so band Aegypten, so Tyrus, so Rom Länder und Welttheile zusammen, so wurde während der Kreuzzüge die Kunst im Norden, Osten und Süden eins, und so regt sich auch gegenwärtig im fernsten Westen ein neues geistiges Leben, ein bedeutungsvoller Betrieb aller menschlichen Kräfte; uud wenn es je möglich wäre, daß die Nacht der Barbarei Europa überzöge, so wird die Sonne der Aufklärung um so schneller und durchdringender aufleuchten in der neuen Welt. Einem ähnlichen Wech el ist der Gang der Kultur im skandinavischen Norden unterworfen gewesen; wir treffen dort schon in den grauesten Zeiten einen hohen Grad künstlerischer Ausbildung, weise Priester, volksthümliche Sänger, Sonnentempel, einen großen Reichthum an Sagen und Mythen, und die dichterische Begründung derselben im Lied oder Heldengedicht. Diese Zeiten verschwanden allmählig, es stiegen düstere und blutige Tage herauf, aber selbst in dieser hyperboreischen Nacht leuchtete noch ein Funke des Geistes, der in den älteren Zeiten gelodert, und völlig untergegangen ist die Kunst, wenigstens die poetische, im Norden eigentlich nie. Um so erfreulicher und hoffnungsvoller ist daher die wunderbare Erscheinung, daß sich auf einmal in Schweden und Dänemark eine neue, rein vaterländische und von nichts Fremdartigem getrübte Dichtkunst jetzt einbürgert, daß sie, ohne

lange Umschweife, Versuche und Verirrungen, sogleich Ton und Geist des Volkes getroffen hat, und daß, im umgekehrten Verhältniß zur frühern Zeit, wo die deutschen Dichter seit Karl dem Großen bis zu den Hohenstaufen die Fundamente ihrer Sagen aus dem Norden holten, die Nordländer sich jetzt mit uns vereinigen, und, indem sie sich den Geist der deutschen Poesie aneignen, doch nichts Unvolksthümliches beginnen, indem Abkunft, Sitte und Ansichten der Deutschen und Skandinavier allzu nah verschwistert sind, als daß eine Trennung der nationellen Gesinnungen so bald erfolgen könnte. —

Wir hätten somit alle Völker, die eine dramatische Literatur aufzuweisen haben, kurz durchgegangen, hätten bei den meisten das Bestehen einer dramatischen Nationalliteratur, wenn auch erst im Keime, vorgefunden, und könnten uns nun zu dem Volke wenden, das uns am meisten interessiren, dem anzugehören jedes vaterländischen Herzens Stolz und Lust sein sollte.

Die Deutschen sind ein edles, ein biederes und kräftiges Volk; innere Zerrissenheit und das feindliche einander Gegenüberstehn einzelner Theile Eines Landes, bürgerliche Kriege und ausländisches Mißbrauchen unserer Gutmüthigkeit, blinde Huldigung vor allem Fremden und abgöttische Verehrung des Neuen, haben im Grunde doch

nichts gegen den Einen großen Geist unseres Volks vermocht, gegen jenen Geist, der am Born einer heimischen Natur die ewige Liebe für sein Vaterland getrunken, der an Staat und Kirche mit eiserner Treue festhält, und die Gesinnungen wahrer Deutschheit wenigstens im Allerheiligsten des Busens trägt, selbst wenn er sie nicht aussprechen darf, oder auszusprechen zu behaglich ist. Wir fühlen überhaupt unsere Nationalität mehr als daß wir uns darüber äußern, tragen fremden Hohn mit Gelassenheit und Stillschweigen, weil ein geheimes Selbstbewußtsein uns erhebt über die Beschuldigungen des Hasses und der Parteisucht; und wenn das äußere Vaterland zerschnitten und zerstückelt ist wie ein Kaisermantel in bunte Fetzen, so erblüht doch in jeder redlichen Brust Ein Deutschland, Ein Vaterland. Deutschland ist in der Idee Eins, eine geistige Heimath hat sich für uns erschlossen, und stärker als alle Gränzkordons, unbezwinglicher als die Wälder von Lanzen und die erzenen Bergwerke um die Brust der Krieger, und dauernder gemörtelt als Mauern und Bastionen der Festungen, ist die geistige Freiheit in uns, die wohl eine Zeitlang unterdrückt sein, die schlafen und nebeln, niemals aber untergehen kann, und um so furchtbarer losbricht, in je engerer Haft sie gehalten war. Zur Zeit Hermann's, während der Reformation, und in den neueren Freiheitskriegen, war dieser Trieb am stärksten erwacht,

nnd hat sich gleichsam durch Wunder geäußert: daß er in der letztern Zeit eine verkehrte Richtung gewann, daß er in den Köpfen irrgeleiteter oder an sich selbst irrer Jünglinge den verachtungswürdigen Charakter einer geheimen Revolutionssucht annahm, sei nur im Vorübergehn erwähnt. Da nur ist sittliche Größe, wo der geistige Trieb sich durchbricht und Thaten wirkt; die Politik hat nur auf Augenblicke — Jahre sind ja auch Augenblicke auf der Uhr der Weltgeschichte — in den rollenden Umschwung des Verstandes-Rads hemmend eingreifen können, das innere Belebungsvermögen ist zuletzt immer wieder hervorgebrochen und hat die Massen in Bewegung gesetzt. Deutschland ist politisch zufrieden, ruhig und glücklich: das geistige Element kann also auch ruhig und glücklich fortschaffen, es schafft und bildet fort, unser Vaterland ist Heerd und Asyl von Kunst und Bildung, jeder Zweig derselben treibt und wächst, und die dramatische Kunst ist mit so viel Feuer und Begeisterung vorgezogen, daß sie gewiß auf der ersten Stufe und über der aller anderen Völker hervorragend stehn würde, wäre nur eine ächte Nationalität in ihr bemerkbar. Wie diese Nationalität sich bis jetzt nur spärlich geäußert, wie sie sich äußern müsse, wollen wir aus einem kurzen Ueberblick der Geschichte unserer dramatischen Literatur hervorzusuchen uns bestreben.

Schon in den frühesten Zeiten finden wir in Deutschland ein Drama, aber keins, das in's Volk übergetreten, das vorgestellt und vom Publikum mit Theilnahme aufgenommen war. Schon Wittichind erwähnt Mimen unter Heinrich, wahrscheinlich Bänkelsänger, welche, von Ort zu Ort herumreisend, die Zeitereignisse dem Volke vorsangen oder vordeklamirten. Im Mittelalter, wo es eine deutsche Poesie des Epos und der Lyrik gab, äußerte sich keine Anlage zum Schauspiel; und nur einige Mönche und Nonnen dichteten scenische Moralitäten als Klosterunterhaltungen auf ihren Zellen. Das ganze Leben war damals ein Drama, jedes Fest hatte einen handelnden Charakter, und Ritter und Bürger wollten in solchen Schauspielen, die sie zum Besten gaben, lieber selbst Dichter und Darsteller in Einer Person sein, als sich von der Erfindung eines Einzelnen unterhalten lassen. Die berühmtesten und ausgebreitetsten dieser Feste waren die Turniere (ludi militares, imaginariä bellorum prolusiones), sie entstanden unter Karl dem Kahlen, wurden aber unter Heinrich I. erst ausgebildet, der auch die Turniergesetze verfaßt haben soll. Alle großen Feierlichkeiten, Reichstage, Hoffeste, Vermählungen, Besuche, Belehnungen u. s. w. wurden durch Turniere gefeiert, sie waren der Mittelpunkt der deutschen Ritterkraft, und der Kampfplatz, worauf der erste

Jugendmuth sich öffentlich entwickelte. Die Liebe mischte sich als Spenderin des Siegeskranzes in diese, mitunter blutigen Freuden, und verschönerte sie durch ihre Zaubereien und heimlichen Intriguen. — Bis in's 14. Jahrhundert hielten die Regenten in allen Theilen des Reichs Zusammenkünfte mit den Edeln des Landes, um ihre beiderseitigen Angelegenheiten zu ordnen und zu schlichten. Diese Zusammenkünfte hießen Hoflager, und wurden in der Regel Ostern, Michael und Weihnachten gehalten. Der große Zusammenfluß von Menschen, der alsdann Statt fand, veranlaßte die deutschen Märkte, welche man später Messen nannte, weil, wer den Markt besuchte, zuvor die Messe hörte und man nachher beide Begriffe verschmolz. Bei diesen häufigen Märkten ging es so bunt und toll her, daß sie von selbst eine lebendige Posse wurden, die des gesprochenen Wortes nicht bedurfte. — Fahnenschwung und Wettrennen, Schäfertanz und Schießen, wechselten in Stadt uud Dorf lustig ab. Die Schützenfeste waren in besonderem Flor, und sind es in einigen Gegenden Deutschlands, z. B. in Westphalen, noch. Streit und Zank war bei Todesstrafe verboten, und daher in der Schießhütte eine Tafel aufgehängt, an der eine Hand mit einem Beil gemalt stand. — Selbst die Ordalien oder Gottesurtheile wurden wie öffentliche Volksfeste behandelt, und bildeten ein Trauer-

spiel, worin es wenigstens an Mord und Körperzwang aller Art nicht mangelte. Sie wurden entweder vor dem versammelten Volke, oder in den Eingängen der Kirchen, später auch im geheimen Verließ gehalten, und waren von so mannichfaltiger als abgeschmackter Art. Gewiß sind die furchtbaren Hexenprozesse daraus hervorgegangen.

Wie sich die Helden des mittelalterlichen epischen Gesanges zu einem poetischen Wettkampfe auf der Wartburg versammelten, und wie aus diesem Streit und Widerstreit ein eigenes Drama geworden, das als das erste größere deutsche betrachtet werden darf, kann hier nur im Vorübergehn angedeutet werden. Wäre unser Schauspiel nur auf diesem nationalen Wege geblieben, so würde es gewiß baldigst vorangeschritten sein: aber andere Interessen traten in den Weg; die freien Begriffe, welche man damals über Liebe hegte, beförderten die lyrische Ritterpoesie und gaben ihr den Namen: sie blühte etwa von 1170 bis in's 14. Jahrhundert hinein, am meisten gehegt von dem mächtigen Hause der Hohenstaufen, das anfänglich sein Hoflager in Schwaben hatte; hier versammelten sich die ritterlichen Sänger, unter ihnen Kaiser und Herzöge, und nach diesem Wohnort wurden sie auch die schwäbischen Dichter genannt. Sie besangen die Geschlechtsliebe, aber auch zuweilen die Minne im höhern, selbst religiösen Sinn:

keiner von diesen vielen Dichtern hat sich jedoch über die Sphäre einer subjektiv-lyrischen Gemüthswelt erhoben.

Ungefähr um die Mitte des 14. Jahrhunderts nahm die Epoche der Minnesänger ein Ende, und die Kunst der edeln Poesie ging aus den Händen der Adlichen und Reichen in die der Bürger und Handwerker allmählig über. Es entstand das sogenannte Meistersängerwesen, das nur einzelne gute Früchte hervorgebracht, im Ganzen aber die Afterkunst beförderte und selbst diese in ein Handwerk verwandelte. Die Poesie wurde Bänkelsängerei und um's liebe Brod getrieben; jedoch verbot der Orden zu gewissen Zeiten, Gedichte für Geld zu singen oder zu sprechen. Zunftmäßig privilegirt wurden die Meistersänger von Karl IV. im J. 1378. Mainz war ihre Wiege, darauf folgten Straßburg und Nürnberg; aus letzterer Stadt sind die berühmtesten Sänger dieser Periode hervorgegangen, denn die Jünger des Gesangs erhielten Lehre und Unterweisung, man hielt regelmäßige Zusammenkünfte zur gegenseitigen Belehrung und Unterhaltung, und wie bei den Handwerkern wurde es auch in der Kunst Sitte, die Herangebildeten zu Meistern zu schlagen. Diese Zusammenkünfte hörten erst im Anfang des vorigen Jahrhunderts auf, sie waren allmählig immer seltener und zuletzt nur alle zehn

oder zwölf Jahre gehalten worden. Die Sache hatte ihr Ansehn verloren, und man schämte sich der Theilnahme daran.

Die Repräsentanten dieser Periode sind Rosenplüt, Hans Sachs und Ayrer, alle drei Nürnberger und Zeitgenossen, der erste muthmaßlich ein Bader, der andere ein Schuhmacher, und der dritte Notar und Prokurator. In ihren Dichtungen liegt wirklich etwas Volksthümliches, die auswärtigen und einheimischen Sagen wurden von ihnen puppenspielartig und als romantische Erzählungen, ohne künstliche Exposition, Steigerung und Katastrophe, behandelt, vorzüglich aber legten sie sich auf die Ausbildung des deutschen Schwanks, worin sie Arbeiten lieferten, die, in einer scenischen Umschreibung, vielleicht noch jetzt auf dem Theater Glück machen würden, wären sie nicht durch die rohesten Obscönitäten entstellt. Es ist fast unerhört, welche Schmutzigkeiten damalige Ohren vertragen konnten. Rosenplüt namentlich ist Meister darin; auch kennt er noch gar keine Handlung, sondern blos Dialog: in seinem unregelmäßigen Rhythmus liegt die Grundlage zum Knittelverse, den Hans Sachs später gebrauchte, und, wenn auch nicht nach dem Gehör, doch nach der Zahl der Sylben immer richtig abmaß. Fastnachtspiele waren die beliebtesten Schauspiele jener Zeit; wie sie aufgeführt wurden, und wo, und von wem, ob als Lustspiel

oder blos als Puppenspiel, darüber sind die Meinungen verschieden. Mir scheint aus der häufigen Verlegung der Scene in ein Wirthshaus, aus dem unfläthigen Ton, der weinartig aus ihnen hervorriecht, und aus ihrer natürlichen Bestimmung hervorzugehn, daß sie an den Fastnachtabenden in den Nürnberger Herbergen von den Bürgern gespielt wurden, wo sich auch die reicheren Bauern einfanden, die in den meisten derselben als Hauptpersonen paradiren. — Hans Sachs ist neuerdings, und mit Recht, so beliebt geworden, als er es vielleicht kaum zu seiner Zeit war. Göthe machte zuerst auf diesen schlichten und einfältigen, aber ächtgemüthlichen Dichter aufmerksam, man suchte seitdem seine Werke wieder hervor, las sie und druckte sie nach, und jetzt ist er wiederum so bekannt, daß das Publikum an einem neuen Schauspiele, worin sein poetisches und handwerkliches Treiben gefeiert wird, mit deutscher Freude Antheil nimmt. Die geistlichen Schauspiele Sachsens, Paraphrasen des Evangeliums, sind so naiv und fromm, daß man selbst da nicht achselzucken kann, wo er seinem Herrgott einen bürgerlichen Rock angezogen. So steht in seiner Comedia: »Die ungleichen Kinder Evä, wie sie Gott der Herr anredt,« Gott Vater mit den Menschen auf dem vertraulichsten Fuße, er wird wie ein geistlicher Hausfreund betrachtet, und wenn Adam's Kinder nichtsnutzig sind und

sich nicht waschen lassen wollen, drohen ihnen die Aeltern damit, daß Gott nächstens Visite bei ihnen machen und sie alsdann vornehmen würde. Gott kommt auch wirklich, und examinirt die Kinder. Und worin? In den zehn Geboten, und in dem evangelischen Glaubensbekenntniß, nach Anleitung des Luther'schen Katechismus. — In diesem Stück und in ähnlichen waltet dennoch ein kindlicher Frommsinn ob, der uns fast wie ein Mährchen vorkommen muß. Die meisten weltlichen Geschichten des Alterthums, die romantischen Sagen des Mittelalters, die Novellen der italienischen Romanciers, viele deutsche Volksmährchen, die Belustigungen von Eulenspiegel und Nithart Fuchs, sammt unzähligen Possen und Schwänken von eigener Erfindung, hat Sachs ebenfalls dialogisirt, und überhaupt nach besten Kräften den deutschen Gesang zu heben gesucht. Man hat diesem deutschen Lope de Vega nachgerechnet, daß er 6048 große und kleine Gedichte geschrieben; seine Handschrift beträgt 34 Folianten. Die nächsten Nachkommen dieses Dichters urtheilten sehr verwerflich über ihn, er wurde die Zielscheibe der Satiriker und Epigrammatisten, und nur ein einziger, Hoffmannswaldau, urtheilte gelinder über ihn, indem er in der Vorrede zu seiner Uebersetzung des Pastor Fido sagt: »In abgelaufener hundertjähriger Zeit hat ein ehrlicher Bürger in Nürnberg, Hans Sachs, sich her-

für gethan, und in einem großen Werk allerhand Spiele, Gesänge und dergleichen, unter dem Namen eines Meistersängers in das Licht gestellt. Dessen Kopf und Art, nach Beschaffenheit der Jahre, darinnen er gelebt, ich gar nicht tadle, und würde er, wenn er bessere Wissenschaft von gelehrten Sachen, und genauere Anweisung gehabt hätte, es Vielen, die nach seiner Zeit geschrieben, und manche ungereimte Dinge uns sehen und hören lassen, weit vorgethan haben.« — Ayrer war schon mit den englischen Volksschauspielen bekannt, seine Ausführungen sind vorbereiteter, und etwas dramatischer als bei Hans Sachs, der Ton minder frei, die Sprache etwas leichter, aber nicht so poetisch-seltsam wie bei diesem. Bei ihm findet sich der englische Narr mit seinen Attributen verdeutscht, sein Fastnachtspiel wurde durch die ihm in den Mund gelegten Balladenmelodien manchmal zu einem Singspiel, und im Trauerspiel hat er nicht selten Momente, die an's Tragische streifen.

Um wenigstens eine kurze Andeutung über den innern poetischen Charakter dieser drei Dichter, wovon zwei so gut wie gar nicht gekannt sind, zu geben, will ich eines einzelnen Stücks von jedem hier kurz gedenken.

Rosenplüt schrieb u. A. ein kleines Stück, genannt: »Des Turcken Vaßnachtspiel«, dessen

Tendenz mehr satirisch als komisch ist, und worin das Komische in den unglaublichsten Zoten enthalten sein soll. Der Ehrenholt (Herold) eröffnet bei ihm, wie bei den folgenden Fastnachtspieldichtern, die Scene mit einer Art von Prolog, worin, was folgen soll, kurz auseinandergesetzt wird. Er klagt über die Zwistigkeit zwischen den Bürgern und Bauern, die vom Adel, zur Schande desselben, noch nicht beigelegt wären, so daß der türkische Kaiser, als großer Eroberer damals gefürchtet, nach Nürnberg gekommen sei, um ihre Katzbalgereien zu schlichten. Ein Nürnberger tritt nun auf und schimpft auf die Türken als auf die Urfeinde der Christen, und die nämlichen Ansichten über die Pforte, die noch jetzt im Schwange sind, vernehmen wir als Resultate politischer Kannegießereien schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts. Ein Türke tritt dem Nürnberger entgegen, erhebt die Siegesthaten seines Herrn, und pocht nach der Prädestinationslehre auf die Unverletzbarkeit des ottomanischen Reichs. Der Christ wird erbost, und will auch von der entferntesten Gemeinschaft mit den Türken nichts wissen:

Es soll kein Heyde in Cristen lannden
Nicht nisten, noch kein Junge awßpruten,
Dauor sol vnns vnnser got behuten,
Wann vnser got hat deinen got von oben herab gestoßen,

Dorumb magst du wohl ablaßen.
Dorumb solst du nach Cristen lannden nicht stellen,
Du wirdest dich anders selbs in ein wolffsgruben
fallen.

Der Türke wendet sich an den Kaiser und bittet ihn, sich über diese Rede nicht zu entrüsten, da das ihnen vom Nürnberger Rath zugesicherte Geleit sie vor jeder Unbill schütze: der Kaiser aber setzt sich auf's hohe Pferd, und reißt die Grundsätze der Christen, ihre Verdorbenheit und Fehlerhaftigkeit, in einer ziemlich langen Strafrede herunter. Ein Bote vom Papst unterbricht und weis't ihn unter Androhung des Banns, aus dem deutschen Reiche. Der türkische Advocatus diaboli läßt sich durch diese Androhung nicht irre machen, und reibt dem Nuntius die größten Grobheiten gegen den Papst und sein Regiment in den Bart. In gleicher Art, und mit dem Auftrag, den türkischen Kaiser mit Spott und Schande aus Deutschland zu verweisen, treten nunmehr noch zwei Abgesandte auf, einer vom römischen Kaiser und der andere von den Churfürsten am Rhein; beide werden mit derben Lektionen abgewiesen und erhalten Sticheleien über die schlechte Verwaltung des Reichs, über die Verschwendung und Völlerei der rheinischen Prälaten, als Botenlohn in den Kauf. Schließlich tritt der Bürgermeister von Nürnberg auf und verspricht den Türken, sie friedlich über die Gränzen brin-

gen zu wollen, wofür sich der Kaiser höflichst bedankt.

Wir sehn hier das deutsche Lustspiel noch in seiner Kindheit, bei Hans Sachs ist es schon bedeutend vorangeschritten, jovial und unterhaltend. Sein Fastnachtsspiel »der fahrend Schuler, mit dem Teuffelbannen« ist ein in gewisser Art vollendetes und so abgerundetes Spiel, daß jedes Wort Vorbote des folgenden, ein Satz Hinweiser auf den andern, mithin das Ganze von den Gesetzen des dramatischen Ineinandergreifens, sowohl des Allgemeinen wie des Einzelnen, durchdrungen ist. Der jokose Inhalt ist in einem anonymen Alltagsstück »Der Soldat als Zauberer« Mannheim 1772, der Verf. war Schwan, auf moderne Verhältnisse angewandt, nachgeahmt worden. Ein krummer Küster hat eine Liebschaft mit der Frau eines Bauern, und macht ihr Visite, so oft dieser auf's Feld oder zur Stadt gegangen. Der Bauer merkt die Sache, und droht dem Küster mit Gliederentzweischlagen, wenn er ihn in seinem Hause anträfe. Eines Tages geht er in den Wald, der Küster schleicht herein, und die Frau setzt ihm Wein, frische Würste und Semmel vor. Kaum sind sie beisammen, so klopft ein fahrender Schüler am Thore und bittet um einen Zehrpfenning. Wüthend springt der Küster auf, und statt ihm einen Allmosen zu geben, schimpft er ihn in einer Buß-

predigt nach Kräften aus und hält ihm seinen verdorbenen Lebenswandel vor. Der Scholastikus merkt was im Hause vorgeht, denkt er will sich rächen, und im Begriff fortzugehn verkriecht er sich auf der Hausflur. Das Pärchen glaubt sich jetzt allein, — doch, o Unglück, der Mann ist da. In jäher Hast wird der Küster in den Ofen, Wein und Würste werden unter den Schrank gestellt. Müde von der Arbeit, begehrt der Bauer ein Glas Wein und die im Hause vorräthigen Würste. Als die Frau eben Lügen ersinnt, um ihm Beides zu verweigern, kommt der fahrende Schüler aus dem Versteck hervor und bittet um eine Beisteuer. Die Frau erschrickt bei seinem Anblick, wagt aber nicht ihm Etwas abzuschlagen, indeß der Mann sich mit ihm in ein Gespräch über Leben und Künste der fahrenden Schüler einläßt. Als er vernimmt, es stehe in der Macht derselben, Geister und sogar den Teufel zu citiren, wandelt ihn die Lust an, den Herrn Urian einmal von Angesicht zu Angesicht zu sehn. Gesagt, gethan. Der Schüler heißt Mann und Frau hinterwärts die Treppe bis zur Diele hinaufgehn und dort warten, bis er pipse. Unterdessen zieht er den Küster aus seinem Versteck hervor, und bedeutet ihm, es stehe jetzt in seiner Macht, ihn, für sein schnödes Anfahren von eben, zu ruiniren. Der Küster bettelt um Gotteswillen, ihn nicht zu verrathen, und gibt ihm zehn

Thaler, damit er seinen Mund halte. Er wird darauf schrecklich zugerichtet, sein Gesicht mit Kienrußt geschwärzt, die im Hause liegende Haut eines abgethanen Pferdes ihm umgehängt — und die Citation geht vor sich. Der Teufel kommt in den Kreis des bannenden Schülers gefahren, bringt auf Geheiß Wein und Würste zum Vorschein, und fährt dann durch's Fenster ab. Der Bauer ist erstaunt, verblüfft, und gibt dem Schüler ein Extra-Trinkgeld — indeß meint er doch, ein solcher Teufel habe viel Aehnlichkeit mit dem Dorfküster, und mit beiden wolle er nicht gern mehr zu thun haben. Die Bäuerin dagegen spricht:

Soll aber ich die Wahrheit jehen,
Den Teufel möcht' ich noch öfter sehen
In unserm Haus, ohn aller Scheu, —

und beschenkt den Scholastikus mit noch fünf Gulden, der darauf einen launigen Schlußsermon an die Zuschauer hält.

Ayrer's Comedia von der schönen Phönizia und dem Grafen Tymbor ist derselben schönen Novelle, worauf das Shakspeare'sche Lustspiel »Viel Lärmen um Nichts« fußt, und, noch näher, demselben altenglischen Stück entnommen, worauf Shakspeare das seine gründete. Die Scene ist in Messina, auch die Zeit angegeben, indem einigemal des Prochyte (Johann von Procida) erwähnt wird. Das Vorspiel geht theils zwischen

Venus und Kupido, theils zwischen den Hauptpersonen des Lustspiels vor sich. Venus ist erbös't, daß Graf Tymbor sich allein ihrer Macht widersetzt. Sie verspricht dem Kupido ein neues Röcklein, wenn er seinen schärfsten Bolzen in das Herz des Grafen abschießen und dasselbe mit einer solchen Gluth entflammen wolle, daß es eine geraume Zeit in allen Qualen der Liebe schmachten müsse. Es geschieht. Der mächtige und hochmüthige Graf wird bis zum Sterben in die holde und tugendhafte Phönizia, die Tochter eines armen, aber biedern sicilischen Edelmanns, verliebt, und wendet alle Listen und Umtriebe eines Buhlen an, um sich ihre heimliche Gunst zu verschaffen. Als alle seine Künste fehlschlagen, bietet er ihr seine Hand am Altare an, vernichtet seinen Verlobungsakt aber wiederum und verläßt Phönizien, als ihm ein verschmähter Liebhaber derselben ihre Unschuld und Reinheit verdächtig zu machen weiß. Beleidigtes Schaam- und Ehrgefühl wirft das Mädchen auf's Krankenlager, die Eltern geben sie, um den Grafen von seiner irrigen Meinung zurückzubringen, für todt aus und lassen einen Sarg, der angeblich ihren Leichnam enthalten soll, zum Begräbniß hinaustragen. Jetzt erwacht die Reue des Grafen, noch mehr die des Verläumders, er gesteht dem Grafen seinen bösen Anschlag ein, und Beide, der Eine im Gefühl der wiedererwachten Liebe, der Andere

aus Gewissensbissen, sind untröstlich. Der Vater Phöniziens macht nun dem Grafen den Vorschlag, er möge, um die Verstorbene zu vergessen, seine zweite, jener an Gestalt, Stimme und Gesinnung ganz ähnliche Tochter zur Gattin nehmen. Der Graf gibt sich der süßen Täuschung hin, und erst unter den Wonneschauern der Verlobung erfährt er, daß er seine todt beweinte Gattin an sein Herz drücke. Eine lustige Episode mit dem Diener Jann läuft neben dieser sinnreichen Novelle her. Tieck, in seinem altdeutschen Theater, meint, sie sei willkürlich eingeschoben; ich kann sie nur für eine köstliche Parodie der Liebesstreiche des Grafen nehmen, ein Verhältniß, das wir auch im spanischen Schauspiel antreffen, und wodurch die Hauptbegebenheit mitunter sehr moderirt wird.

Unter den Meistersängern war die deutsche Sprache noch immer auf einer bedeutenden Stufe von volksthümlicher Ausbildung gewesen. Nachdem nämlich der deutsche Stammlaut, seit seiner Blüthe im 13. Jahrh., ein Doppelsäkulum hindurch allen Reaktionen unterworfen gewesen und seiner immer deutlicher hervortretenden Verschlechterung entgegenging, — wie in der Literatur Alles, was stillsteht, im Riesenschritte dem Untergange zueilt, — hatte sich plötzlich Martin Luther erhoben, ein leidenschaftlicher und energischer Feuerkopf, hatte die ganze überströmende Fülle seiner Kraft auch auf seine Muttersprache

geworfen. Er wollte die Bibel nicht mehr als ein isolirtes geistiges Eigenthum des Klerus behandelt wissen, übertrug sie in ein körniges Deutsch, voll Betonung und Schärfe, und brachte sie in Jedermanns Hände. So bildete sich allmählig die reinere, neuhochdeutsche Sprache aus: die vielen Eigenthümlichkeiten der Provinzialausdrücke, womit sie behaftet, wurden ausgespreut, und es hatte deutsche Kunst und Art ein lautbares Organ, worin sie würdig und feierlich, süß und lieblich, fromm und begeistert, nachdrücklich und einschmeichelnd ertönen konnte.

An dieser Kernsprache hätte man sich halten sollen, sie wäre namentlich auf der Bühne, wo die Schärfe der Charakterzeichnung von der Schärfe und Bestimmtheit des Accents und Rhythmus getragen wird, unentbehrlich gewesen. Aber dem war nicht so; im Anfange des 17ten Jahrhunderts ging die deutsche Sprache im Galopp ihrem Verderben entgegen, Gelehrte und Pedanten bemächtigten sich ihrer und verdarben sie durch ihr unzeitiges Aendern und Hineinkorrigiren; allmählig wurde der Schleppgang des Alexandriners in ihr heimisch gemacht, und zum Ueberfluß kamen aus England wandernde Komödiantentruppen nach Deutschland herüber, spielten hier ihre betrübten Marionettenspiele, und entstellten Sprache und Geschmack. Im J. 1620 erschienen die von diesen Ausländern gespielten

Schauspiele im Druck; das Buch ist höchst selten, doch da es in Beziehung auf den Gang, den unsere dramatische Literatur genommen, von der höchsten Wichtigkeit, so erlaube ich mir, ein einzelnes Stück dieser Sammlung mit ein paar Worten näher zu beleuchten. Es heißt: »Eine sehr klägliche Tragödie von Tito Andronico, vnd der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu finden«, und ist eine vergröberte Bearbeitung desselben englischen Stückes, welches ungefähr zehn Jahre früher, bevor Shakspeare es bearbeitete, von dem Londoner Publikum, zur Schande seines Geschmacks, bewundert wurde. Ich kenne kein widerlicheres Gemälde von Buhlerei und Henkerstreichen, als diesen Titus Andronicus, nur ist die deutsche Bearbeitung deßhalb noch mehr zu verwerfen, weil die Abscheulichkeiten, von denen im Englischen doch nur ein Theil auf dem Theater vor sich geht, bei ihr sämmtlich in der Scene vorgebracht sind. Man höre Einiges davon: 1) Der Kaiser jagt seine rechtmäßige Gemahlin fort und macht eine mohrische Buhlerin zur Kaiserin. 2) Der Mann der Andronica wird im Walde gemeuchelt. 3) An der Andronica üben ebendaselbst zwei Söhne der Kaiserin ihre Verbrechen, beide Hände werden ihr abgehauen, sie wird jämmerlich zugerichtet und ihr die Zunge aus dem Munde gerissen. 4) Andronicus wird gezwungen, sich mit dem

Beil die rechte Hand abzuhauen. 5) Die beiden Söhne des Andronicus werden hingerichtet und ihre Häupter dem Vater zugebracht, der sich damit im Halbwahnsinn herumzerrt. 6) Ein Bote wird gehenkt. 7) Die Kaiserin wird Mutter einer schwarzen Ungestalt. 8) Morian wird gehenkt. 9) Titus Andronicus schlachtet zwei Söhne des Kaisers wie Schweine ab.

Doch diese Scene ist in ihrer Art so merkwürdig, daß sie zum Theil hier stehn soll:

»T. Andronicus.

»Seyd ihr nicht der Keyserinnen Söhne, vnd meynet mich verrätherlich vmb mein Leben zu bringen; Aber jetzt habe ich, woran ich mich rechen kann, bringt mir da alßbald ewer ein, ein scharffes Scheermesser vnd ein Schlacht-Tuch heraußer. Ja jetzt habe ich ein heymlichen Rath bey mir erdacht, worin ich alle meine Feinde fangen wil, vnd meinen Muth wiederumb genugsam an sie kühlen.

Jetzt kömpt einer, bringet ihm ein scharffes Scheermesser und Schlacht-Tuch, er macht das Tuch umpt, gleich als wenn er schlachten will.

Gehe auch geschwinde hin vnd hole ein Gefäß.

Gehet hin.

Vnd du kom mit demselben Mörder, den du

hast, hieher, vnd halte ihm seine Gurgel herüber, daß ich sie kan abschneiden.

Bringt Gefäß.

Vnd kom du hie mit deinem Gefäß, halt es ihm vnter die Gurgel, vnd fange alles Blut darein.

Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden aber sie halten ihm das Maul zu. Titus schneidet ihm die Gurgel halb abe. Das Blut rinnet in das Gefäß, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden.

Nun kom du ander auch heran. Halt ihm eben so die Gurgel herüber.

Er weigert sich hefftig zum Tode, wil reden, aber sie halten ihm das Maul zu. Titus schneidet ihm an die Gurgel, das Blnt wird auffgefangen, darnach todt an die Erden gelegt.

Nun habe ich ihnen die Gurgel beyde halb abgeschnitten, was ich aber nun geschlachtet, darüber wil ich selber Koch seyn, die Häupter wil ich gar klein zuhacken, vnd sie in Pasteten backen, worauf ich dann den Kayser samt ihrer Mutter zu gaste bitten wil, vnd alßbald ein Friedes Boten nach dem Kayser schicken, ihr aber nempt alßbald die Cörper, vnd bringet sie mir in die Kuchen.«

10) Kaiser und Kaiserin essen die Häupter ihrer Kinder als Pasteten, und loben deren Wohl-

geschmack. 11) Andronicus erdolcht seine Tochter und 12) die Kaiserin. 13) Der Kaiser ersticht den Andronicus, und 14) Vespasian den Kaiser. — Diese Schändlichkeiten abgerechnet, deren abscheulichste man nicht einmal aufführen darf, ist Alles in dem erbärmlichsten Deutsch, und in einer Prosa, die keine Prosa ist, hingeplärrt. Ist das Ganze im Marionettenspielton geschrieben, so scheint mir Morian, der Intriguant des Stücks, der Vorbote jener großmäuligen und pausbackigen Helden, welche bald nachher die Wände des deutschen Theaters in den famösen Haupt- und Staatsactionen beschrieen. Die hohle Renommage solcher heldenmüthigen Windbeutel spricht sich in mehren Monologen aus, welche ganz in dem Tone geschrieben sind, den die deutschen Heldenstücke im Anfange des vorigen Jahrhunderts anzunehmen drohten oder angenommen haben, und den Holberg in seinem Ulysses von Ithacia an der deutschen Schauspielerbande des van Quoten meisterhaft verhöhnte.

Seit dem J. 1600 verschwindet der Begriff der Nationalität aus der dramatischen Poesie völlig; zwar wurden dichterische Orden in Menge gestiftet, Pfalzgrafen und Herzöge bemühten sich um die Gunst der Dichter, in Schlesien bildete sich langsam eine eigene Schule für Kunst und Wissenschaft, aber alle diese Dichter, diese belorbeerten und frisirten Häupter, waren Gelehrte,

höchst unpopulär, schrieben nur für den Kreis ihrer nächsten Kollegen, niemals für's Volk, und wurden um so höher geachtet, je weniger sie verstanden waren. Johann Clajus, der Stifter des Pegnesischen Blumenordens, verdient noch mit Ehren genannt zu werden; sein »Schwedisches Fried- und Freudemahl« (1649) ist wenigstens ein Volksschauspiel, und wurde nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges öffentlich und unter den Augen der versammelten deutschen Edeln aufgeführt. Nachdem nämlich der Friede publizirt worden, gab der kaiserliche General Herzog von Amalfi ein großes und prächtiges Banket auf dem Schießplatze hinter St. Johannis zu Nürnberg, wozu über 200 erlauchte und vornehme Personen eingeladen waren, und wobei die kaiserlichen, sowohl hohe als niedere, Offiziere die Aufwartung machen mußten. Feuerwerk, rauschende Musik, das Wehen der Banner und der Jubel des Volks belebten diese Scene, und das allegorische Festspiel von Claj sollte ihm eine höhere und bleibende Bedeutung geben. Man erkennt in dem Verfasser einen Mann, der seiner Zeit vorausgeeilt war, ihre politische Bedrängtheit einsah und die deutsche Zerrissenheit und Unstäte mit Eifer und Muth in Gegenwart von Männern, wie Wrangel, Ochsenstierna, Erskein, und den anwesenden deutschen Fürsten in's Gesicht zu sagen wagte, und Freund und Feind,

Katholiken und Protestanten gleich-begütigend anzusprechen wußte. — Simon Dach ist als Dramatiker höchst unbedeutend, und schrieb als solcher nur bei feierlichen Universitäts-Gelegenheiten. — Sehr bedauert muß werden, daß Flemming, einer der vielseitigsten Dichter seiner Zeit, der die Welt und ihre Verhältnisse kannte, Länder- und Völkerkunde, und dabei die Kunst, ihre Eigenheiten dichterisch darzustellen, besaß, und der Etwas mehr als die vier Wände seiner Stube gesehn, daß dieser sich rein auf's Lyrische beschränkte. — Unweit wichtiger für unsern Zweck ist Andreas Gryph, der bekannte Landsyndikus von Glogau, geboren in demselben Jahre worin Shakspeare starb. Zwar steht das Talent zur Lyrik, das sich in seinen Dichtungen, nicht nur im Ausdruck der Gefühle, sondern auch in den Gefühlen selbst verkündet, mit seiner Anlage zur Tragödie in einem ungleichen, und für letztere nachtheiligen Verhältniß: aber seine Stücke hatten doch eine bestimmte Richtung, und sind alle aufgeführt worden. Wo Gryph eigene Stoffe zu Trauerspielen verarbeitet, übertrifft er seine Zeitgenossen nur dadurch, daß er sich mehr als die meisten damaligen Dichter in den Gränzen der Natur und Wahrheit hielt. Glücklicher ist seine Muse, wenn sie, wie in Cardenio und Celinde, ein schon in einer Novelle oder einem ausländischen Vorbilde gegebenes Thema zu behan-

deln hat: er kann dann manchmal stark und beredt werden, ungefähr wie die Tragiker der Franzosen und die besseren der Holländer, denen er Manches entnahm. — Opitz hat sich in mancherlei Gattungen der Poesie versucht, und machte Vieles, was unter seinen schlesischen Landsleuten durch weltlichen und sündhaften Schmuck zu Grunde ging, durch Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit gut. In seinen religiösen Gesängen hemmt der Alexandriner den lyrischen Aufschwung frommer Gefühle; desto freier schwingt er sich im galanten Liede, wo es Scherz und Lebenslust ertönt; seine Lehrgedichte und die Klagen über das Elend der Kriege sind von Zeitverhältnissen zu sehr gedrückt, innig und zart klingen seine Sonette, seine Epigramme bündig und scharf. Als Dramatiker zeigte er wenig Anlage und Selbstständigkeit, und was er uns von Bühnendichtungen übrig gelassen, ist entweder Uebersetzung oder Bearbeitung. Nur in einem beschränkten Sinne verdient er den Namen eines Vaters der deutschen Poesie: wir besaßen schon dreihundert Jahre vor ihm eine herrliche, leider zu spät anerkannte Dichtkunst, mit der die schlesischen Neuerungen in gar keinen Vergleich gestellt werden dürfen. — Abraham a Santa Clara, oder wie er eigentlich hieß Ulrich Megerle, scheint ein von der Natur zum Lustspieldichter geschaffener Poet gewesen zu sein. Seine Predigten sind

mehr Komödien als Kanzelvorträge, mehr komische Intermezzi's, lange Monologe voll Witzwörter und drolliger Zusammenstellungen der fremdartigsten Gegenstände, wobei poetisches Talent sich in keiner Zeile verläugnet: und dabei eine dialektische Leichtigkeit der Darstellung, ein Ineinandergreifen der Worte und damit bezweckten Bezeichnungen, wie es einem Possendichter selten gegeben war. Es ist daher innigst zu bedauern, daß dieser beredte Pater nicht auch die Form des Lustspiels ergriffen, da er, sein Publikum kennend, den Geist desselben so köstlich aufgefaßt. — Dieser Kapuziner-Genialität schroff gegenüber standen die Repräsentanten des altväterlichen Bombastes, Hoffmannswaldau und Lohenstein. Ersterer, ein Mann von mehr Bildung als Geist, war einer von den Dichtern, die sich die Poesie künstlich angelernt hatten. Er suchte das Heil derselben in zierlichen Epitheten, die er übertrieb, unzeitig anbrachte und so überhäufte, daß man seinen Namen als Satire nennt, wo Schwulst und falscher Pathos verlacht werden sollen. Lohenstein vollends ist der deutsche Marino. Von Natur, Wahrheit und ungeschminkter Schönheit verrathen seine Dichtungen keine Spur, desto überfüllter sind sie mit schwulstigen Bildern, manirirten Gefühlen und einem hohlen Wortschwall, worin der Sinn untergegangen. Dramatisches Talent besitzt er wenig, seine

Schauspiele sind noch immer versifizirte Dialoge, die sich mühsam fortschleppen, und oft nur dann verständlich werden, wenn man in dem voraus-geschickten Inhalt Das aufsucht, was der Dichter gewollt. Eine tragische Idee ist nirgend aufzufinden, er schrieb nur Moralien gegen die Tyrannei, die schlechten Sitten, am meisten aber gegen die grobe Sinnlichkeit. Letztere ist sein Lieblingsthema, er kann sich in Ausmalung verfänglicher Scenen nicht genug erschöpfen, und bleibt Satyr, wenn er ein Sittenprediger sein will. Sobald auf Unanständigkeiten die Rede kommt, geht ihm der Mund über, und er weiß nicht genug Abschweifungen anzubringen, um nur wieder auf diesen beliebten Gegenstand zurückzukommen. Das lyrische Element hat er aus seinen Schauspielen nicht ganz ausgeschlossen, und jedem Akt eine Art von Chor angehängt, den er Reyen nennt. Diese Reihen bestehn aus Kontroversen allegorischer Personen, und beziehn sich in der Regel auf die Handlung: manchmal trifft es sich, daß in ihren Schwulst und in die verkehrte Emphase ein schönes und dichterisches Bild mitunterläuft.

Auf die schlesische Periode folgte eine andere, ungefähr von 1720 bis 1750, die für die dramatische Kunst nicht viel besser als jene war und nur gegen ihr Ende hin dem Neuen und Großen sich zuneigte. Ihr Hauptmann war Johann

Christoph Gottsched. Die Breite, Wässerigkeit und Einfältigkeit dieses Mannes, alle mit einer guten Dosis Eitelkeit und Selbstlob gewürzt, sind sprichwörtlich geworden, und er gilt für den Heros des verdorbenen Geschmacks. Die Poesie hörte jetzt völlig auf, Gemeingut des Volks zu sein, und mußte sich aus dem öffentlichen Leben in die Hörsäle der Professoren, in die Studirkammern der gemachten Dichter und unter die Perücken der Polyhistoriker begeben. Gottsched übte als öffentlicher Lehrer, als Rektor einer der ersten damaligen Bildungsanstalten, einen unglaublichen geistigen Einfluß auf die verkehrte geistige Richtung seiner Zeitgenossen, er zog eine Menge Schüler, erwarb sich Anhänger, und verschanzte seine poetische Unzulänglichkeit hinter einen Wall von eigenen und fremden Vertheidigungsschriften, worin sein großer Ruhm ausposaunt war. Zwar lehnte sich schon die damalige Zeit gegen den literarischen Unfug dieses Mannes auf, und in seiner blühendsten Epoche erschien bereits eine Kriegsschrift wider ihn, unter dem Titel: »Beweis, daß die Sekte der Gottschedianer den guten Geschmack verderbe.« Allein eine gründliche Gegenkritik fand dennoch nicht Statt, und der Einfluß Gottsched's blieb mehr oder weniger so lange fühlbar, bis sich Lessing erhob, und uns ein freigeistiges deutsches Theater, und mit ihm eine gründliche deutsche

Kritik schuf, wodurch die Gottsched'sche für immer zu Boden geschmettert war. Es würde indeß schwer halten, zu beweisen, Gottsched habe gar keine Verdienste um unsere vaterländische Literatur. Wenn er ihr einerseits, negativ, dadurch genützt hat, daß er seinen Nachfolgern zeigte, was sie zu vermeiden hätten, um gute Dichter zu werden, so erwarb er sich auf der andern Seite eine nicht geringe Autorität dadurch, daß er gegen den Schwulst und den chinesischen Blumenrock der Lobenstein'schen Muse zu Felde zog. Freilich verfiel er in seinen praktischen dramatischen Exempeln in den entgegengesetzten Fehler, und seine Zuhörer, die er zur Natur zurückführen wollte, wurden in den Schlamm der Prosa geführt und nachher im Wasser seiner Verse ersäuft.

Unendlich geistreicher als ihr Mann war Frau Gottsched. Ich war, bevor ich die Arbeiten dieser Dame gelesen, nur mit einer Art von Verachtung, weil sie den deutschen Volksnarrn verbrennen half, von ihr zu denken gewöhnt worden. Wie anders urtheilt man über sie, wenn man ihre Dichtungen näher in Augenschein nimmt! Sie besaß so viel feinen Lebenstakt, kannte so mancherlei Verhältnisse des Lebens, und besaß die Kunst, Situationen aus den höhern Ständen aufzufassen, in einem so hohen Grade, daß sie mit Recht über alle älteren Schriftstellerinnen

erhoben zu werden verdient. Dabei ist ihre Prosa sonor; möchten unsere jetzigen Dichterinnen, die ein so unsicheres Deutsch hinkritzeln, daß man ihnen lieber die Nadel als die Feder in die Hand wünscht, möchten sie doch bei der verrufenen Frau Gottsched in die Schule gehn, bei ihr Unterricht in der Muttersprache nehmen. — Cronegk's, des Frühverstorbenen, hinterlassene Werke sind Schriftproben, die von bedeutendem aufkeimenden Talent zeugen. Für das Drama besaß er ein großes Geschick, und hat sich das Verdienst erworben, der Seichtigkeit der Gottschedianer durch die Waffen der Satire und durch die That kräftig entgegengewirkt zu haben. Ein längeres Leben hätte seinen Ruhm erhöht, sein Lorbeer wächst jetzt nur auf Trümmern. — Gellert war für das Lehrgedicht, für das geistliche Lied in etwa, für die Fabel aber besonders ein ganzer Mann, auch seine übrigen Werke haben für ihre Zeit und als Mithelfer zur Bildung einen eignen Werth, den ihnen Niemand rauben wird. Kunstwerke sind es freilich nicht, vielmehr folgerechte Ergebnisse eines langwierigen Studiums. Seine Lustspiele sind nicht gedichtet, sondern im Schweiß des Angesichts gemacht, und mehr auf die Thränendrüsen als die Lachmuskeln berechnet. Dieser Dichter besaß zu viel Ehrbarkeit, um recht fröhlich werden zu können; zu wenig geistiges Uebergewicht, um den menschlichen

Verhältnissen die Lichtseite abblicken zu können: er liefert daher, statt feiner Komödien, weitschweifige Charakterstücke, an denen schwerlich etwas Anderes zu loben ist, als der gute Wille. — Klopstock's dramatisches Talent dürfte neben seinen großen Verdiensten als Sprachforscher, Heilandssänger und Odendichter sehr gering angeschlagen werden. Er fällt gewöhnlich in das Epos und Bardiett, oder in eine idyllische Ausmalung hinein, und Nichts steht ihm ferner, als dasjenige Element, worin er eigentlich verbleiben sollte. — Elias Schlegel's Trauerspiele dürfen nur als rhetorische Produkte in nähere Erwägung gezogen werden, wobei auf die Rundung des Periodenbaus der meiste Fleiß verwandt worden; weit besser ist er im Lustspiel, er warf sich schon auf größere und originelle Arbeiten in dieser Gattung, während man zu seiner Zeit gewohnt war, nur die Franzosen zu übersetzen und auf der Bühne zu bewundern: sein geschäftiger Müßiggänger ist eine mit Fleiß und Umsicht, mit Geschmack und (bedingter) Laune gearbeitete Komödie, der es um so schwerer werden mußte, originell zu bleiben, als Holberg, der damals nebst den Franzosen und Goldoni auf unserm Theater lebte, einen mit der Hauptperson verwandten Charakter bereits früher aus der ganzen Fülle seines Genies entworfen hatte. — Weiße, ein liebens- und achtungswürdiger Jugendschriftsteller,

begründete damals die deutsche Operette nach ausländischen Mustern, und erwarb sich dadurch große Verdienste; seine Trauer- und Lustspiele dagegen erhoben ihn wenig über das Schlaraffenthum jener Zeit, die ihnen, mit ihrem Phlegma, ihrer Langeweile und Prosa, ganz anklebt. Auch lieferte er, wie ich glaube, in seinem Jean Calas das erste deutsche Kriminaldrama, worin Verbrechen und Leiden ohne dramatische Motive entwickelt und in abrupten Sätzen erzählt sind, und worin der Henker, der einen Unschuldigen zum Tode abführt, das Finale macht.

Von nun an, seit 1750, ward es plötzlich Licht in Deutschland, ein neues glänzendes Lustrum der Poesie begann, Shakspeare wurde bekannt und verdrängte die Franzosen, Lessing trat gleichgroß als Dichter wie als Kritiker auf, und neben ihm oder kurz nach ihm erhoben sich in siegender Meisterschaft Wieland, Göthe und Schiller. Was Lessing, der erste dramatische Nationaldichter der Deutschen, geleistet, ist kaum zu beschreiben; wie viel er angeregt, kann ihm sein Volk nicht vergelten, es müßte denn seinem Angedenken ein Athenäum errichten. Vergleicht man seine dramatischen Dichtungen mit denen seiner nächsten Vorgänger, so glaubt man nicht mehr dasselbe Publikum vor sich zu haben, das sich noch kurz vorher von den spießbürgerlichen Operibus eines Glaubitz, Bodmer, Gärtner u.

s. w. unterhalten ließ. — **Wieland** wird jetzt eben so sehr verkannt und vernachlässigt, ja verachtet, als er früher überschätzt war. Die Verdienste dieses Mannes um unsere Literatur sind unstreitig nicht gering: er machte eine heitre Lebensphilosophie populär, schuf einige vorzügliche epische Mährchen, regte den Geist einer humanen Kritik an, lehrte uns die Alten verstehn, noch mehr, sie genießen, bereitete eine gründliche Verdeutschung und Verständigung Shakspeare's vor, verbesserte ganz ungemein mancherlei Versformen, und legte gleichsam den praktischen Grund zu einer Reform der Metrik, warf über einzelne Theile der Geschichte, Aesthetik und Politik ein neues Licht, und versuchte sich überhaupt in so vielen Zweigen der Kunst und des Wissens, daß man seinem Talent gebührende Anerkennung nicht versagen darf. Ihn, wie man früher wohl gethan, neben Göthe und Schiller stellen wollen, ist ein grobes Mißverstehen des ihm gebührenden Ranges. Wieland war, zwar kein national-deutscher, aber, wie Voltaire, ein gewitzigter, heiterer, vielseitig angeregter und anregender Kopf, und Alles, was er niederschrieb, wußte er in das Gewand der Grazien zu hüllen und in dem Ton eines feinen Weltbürgers vorzutragen. Zu einer höhern Selbstständigkeit des dichterischen Gefühls hat er es aber nicht gebracht, sich vielmehr an die Sinnes- und Auffassungsart der gewandteren Franzosen

angeschlossen. Seine Romane, besonders die philosophischen und humoristischen, sind vorzüglicher als seine Dichtungen, und unter seinen Dichtungen die dramatischen schwächer als die epischen, für deren Krone mit Recht sein nicht genug zu rühmender Oberon gelten muß. Seine Jugendgedichte, worin er uns mit einem seltsam-trockenen Christenthum, mit hausbackenen Lehrgedichten und unromantischen Epopeen regalirt, sind seiner nachherigen Leistungen ganz unwürdig, und werden über zehn Jahre vielleicht von Niemanden mehr gelesen werden. Auch seinen Trauerspielen widerfährt schon langeher die Ehre nicht mehr, daß man sie lies't, und nur der Literaturhistoriker nimmt noch Notiz von ihnen. — Göthe ist zwar niemals auf dem Theater ganz populär geworden, der große Haufe wollte in seinen Dichtungen immer etwas finden, was dem deutschen Charakter widerstrebte; um so erfreulicher ist die Erscheinung, daß, grade wie bei Lessing, auch dieses großen Dichters größestes und räthselhaftestes, dabei ein rein-philosophisches Werk, der Faust, im ganzen Volke den ungetheiltesten Beifall sich erworben. Eben so merkwürdig ist das wunderbare Phänomen, daß derjenige deutsche Dichter zum gelesensten Volksdichter, und von allen Ständen und Geschlechtern der am meisten geliebte worden ist, der durch alle seine Dramen eine poetische Philosophie in seelenvollen und herzerhebenden Worten

ertönen läßt, und der, am Arm der dramatischen Muse ein Peripatetiker, die geweihten Hallen der Bühne nur darum durchschreitet, um die höheren Angelegenheiten des Lebens, und die Gesetze der Sittlichkeit, indem er sie an einer Handlung versinnlicht, zu besprechen.

Diese seltsame Erscheinung, die damit zusammentrifft, daß zwei bekannte Schriftsteller, welche ein geistloses Natürlichkeitsprinzip in die dramatische Poesie hineinpfuschen wollten, trotz ihrer Talente und Verdienste, trotz ihrer Routine und Praxis, im Volke nie haben aufkommen können; daß von den berühmten dramatischen Werken des Auslands gerade diejenigen am meisten auf der deutschen Bühne gefallen haben, worin, wie z. B. im Hamlet, eine versteckte Spitze zum nächtlichen Pol der tragischen Handlung wird: diese Erscheinung führt uns von selbst auf die Bemerkung hin, daß, wie das deutsche Volk ein edles, so auch sein Drama ein solches sein soll, worin ein edler, sittlicher und großer Gedanke sich wie eine Feuer- und Wolkensäule aufschwingt, um dem die Wüste des Lebens durchpilgernden Sterblichen voranzuleuchten in der großen Karawane, die nach Morgen zieht. Halten unsere deutschen Dichter dieses Grundelement fest; behandeln sie nur solche Gegenstände, worin eine wunderbare Liebe, eine großartige Freundschaft, eine Treue, die man nicht besser

rühmen kann, als wenn man sie eine deutsche nennt, und ein eingewurzelter Glaube die Handlung veredeln; geben sie ihren Gedanken mehr die tiefe weltweisliche Bedeutung, als eine spielende blumengeschmückte Ausstattung; achten sie den sittlichen Idealismus höher, als das Tändeln mit sonderbaren Gefühlen, die oft nicht einmal in der deutschen Brust einen Wiederklang finden; stellen sie ihr Volk, ihre vaterländische Geschichte über die des Auslands, und lassen beide wenigstens nicht aus den Augen schwinden, wenn der freie Flug der Phantasie sich nach unvaterländischen Richtungen hinlenkt; lassen sie die Menschen ethisch-groß handeln, und die Handlung stillschweigend reden: dann werden sie ein deutsches Publikum ansprechen, dann, je nach ihrer verschiedenen Kunstfähigkeit, so lange gefallen, als der deutsche Laut lebt und das deutsche Herz klopft. In diesem Sinne ist Schiller, wie unser liebenswürdigster, so unser populärster Dichter; und wie die Griechen bei Sophokles, zünden wir an seinen Werken die Fackel des Lichts, die ewige Lampe des Glaubens an, und sein Geist segnet die Banner, die wir für ächtes Deutschthum und die Ehre der dichterischen Nationalität schwingen.

Alle Versuche, die neben Schiller und Göthe und nach ihnen entstanden, um ein undeutsches Schauspiel zu begründen, scheiterten allmählig

und scheitern noch. In der Sturm- und Drangperiode lebte zwar ein sittlicher deutscher Geist, aber wie jede Kraft ohne Mäßigung sich aufreibt, so zehrte sich auch diese überspannte Genialität durch ihr eigenes Feuer ab. Die häuslichen und bürgerlichen Dramen fanden die Zuschauer in ihrem eigenen Hause so oft wieder, daß sie die Wiederholung auf dem Theater später nicht mehr sehn mochten. Man wollte darauf das mysteriöse Schauspiel in Aufnahme bringen, vergaß aber, daß unsere entweihten Bretter die Apostel der Religion nicht mehr tragen können; man wollte uns zu Griechen, Römern, Indiern Engländern und was Alles machen, und es waren doch Deutsche, die dieß werden sollten, Deutsche, die die kleinste Angewohnheit nicht abwerfen können, geschweige denn ihre Nationalität. Fatalisten und Kriminalisten versuchten ein sogenanntes christliches Schicksalsdrama aufzubringen, verwirrten unsere Begriffe von göttlicher Fürsicht, und machten aus moralischen Ungeheuern — oder ist Hugo in der Schuld etwas Besseres? — Helden deutscher Tragödien. Gespenstergeschichten und einaktige Possen kamen nun an die Reihe, die Besseren zogen sich langsam vom Theater zurück, und schrieben, wenn sie schrieben, Stücke, die Niemand spielen konnte. Das Theater entartete völlig, blutbespritzte Melodramen wurden schließlich aus dem berüchtigten Theater der Pari-

ser Vorstadt herübergeholt, und das deutsche Publikum sollte sich an Gaunern und Halunken, an Wegelagerern und Galeerensklaven, an Giftmischern und dressirten Hunden erlaben. Aber selbst in diesem Verderbniß regt sich der vaterländische Genius wieder, und Dichter des kühnsten Schwunges treten mit Macht auf, daniederzuwerfen das Unthier, das an dem Schleier der deutschen Kunstgöttin zerrt und sie erniedrigen möchte zur Dirne und Buhlerin. Diese besseren Dichter, die seit Schiller und Göthe aufgetreten sind, zu würdigen, und die vrrschiedenartigen Richtungen ihres Geistes zu beleuchten, ist der Zweck der folgenden Vorlesungen.

VI.

Das neue Schauspielhaus zu Aachen.

Ausgezeichnet vor den meisten Theatergebäuden Deutschlands, und nur einigen derselben an äußerm und innern Glanz nachstehend, von keinem aber an Geschmack und Eleganz übertroffen, steigt, da wo sonst das Kapuziner-Kloster stand, auf dem Graben zu Aachen der neue Musentempel in die Luft,

»Ein Denkmal unsrer Kraft und unsres Willens,
Ein Denkmal unsrer Liebe für die Kunst.«

Wie das Aachener Münster in religiöser, und das Rathhaus in politischer Beziehung ehr- und merkwürdig, erhaben und großartig dastehn, so prangt das Theater würdig als Sitz der Künste und des Vergnügens, und verdient daher wohl immerfort, nachdem es mit allen nur möglichen

Anstrengungen und Aufopferungen von Seiten der Behörden und der Bürger zu Stande gebracht worden ist, Bewunderung und innige Theilnahme. — Zur nähern Kunde des herrlichen Gebäudes mag folgende Skizze beitragen helfen.

Der Aufbau des neuen Schauspielhauses zu Aachen begann am 13. Mai 1823. An diesem Tage wurden die Sockeln von gehauenem Marmor zuerst aufgestellt. Von der rastlosen Thätigkeit, womit seitdem der Bau betrieben wurde, gibt der Umstand Zeugniß, daß schon am 1. Januar 1824 das Gebäude bis zu seiner höchsten Spitze im Rohen vollendet war. Von dieser Zeit an wurde die Ausschmückung im Innern eben so unausgesetzt als muthig betrieben, bis endlich am 8. März 1825 die erste Gesammt-Versammlung der Bewohner Aachen's im neuen Theatergebäude Statt fand. Diese hatte zum Zwecke, die scenischen Anordnungen, die Eintheilungen des Ganzen so wie die akustischen Eigenschaften desselben näher zu prüfen, und zur allgemeinen Bewunderung fand sich Alles so, wie gewünscht und erhofft worden. Am 15. Mai endlich wurde der neue Musentempel, die Zierde der Stadt, durch einen Prolog von J. B. Rousseau (vgl. Spiele der Muse, 2. Aufl. S. 228) eingeweiht und eröffnet, und kurze Tage nachher in demsel-

ben das große niederrheinische Musikfest glänzend und des Vereines würdig gefeiert.

Das neue Schauspielhaus ist, ohne die Freitreppen, 208 Fuß lang und 82½ Fuß breit. Um zuerst von dem Styl der Architektur, welcher demselben gegeben worden, zu reden, so ist zu bemerken, daß man sich den griechischen Formen und ihrer Konstruktionsweise anzuschließen sich bemühte, aus diesem Grunde alle Gewölbe und Bogen-Linien im Aeußern und Innern vermieden sind, und die Konstruktion grader Architraven möglichst durchgeführt ist.

Die angewendete jonische Bauart des Portikus ist nach dem schönen Muster des Minerven-Tempels zu Priene, und die der äußeren Pilaster in der vordern und hintern Fronte nach dem vom Tempel des Erechteus zu Athen entnommen.

Das erste Vestibulum mißt 32 Fuß in jeder Seite, und wird dessen Decke von 4 dorischen, 11½ Fuß hohen hausteinernen Säulen, welche aus einem Block gearbeitet sind, getragen, das zweite Vestibulum mißt 32 Fuß in der Breite, 20½ Fuß in der Tiefe. Aus diesem führen drei Thüren nach dem Korridor, welcher sich um das Parterre hinzieht, und mit der Bühne in Verbindung steht. Zu beiden Seiten der vorerwähnten Vestibulen liegen 4 Restaurations-Zimmer und

eine Küche, und unter denselben die Keller besagter Lokale.

Die Decke über dem Zuschauerraum bildet eine vollständige Kreisfläche von 56 Fuß Durchmesser, und die Totalhöhe von der Flur des Parterre bis unter das mittlere Deckenfeld 43 Fuß.

Das Proscenium wird von 4 korinthischen Säulen geschlossen, zwischen welchen die herrschaftlichen Logen liegen; die Oeffnung der Scene ist 38 Fuß weit, 36 Fuß hoch.

Das Parterre wird von 18 geriefelten Säulen nach griechisch-dorischen Formen umkreist, hinter welchen die Parterre-Logen und über welchen der erste Logen-Rang sich befinden.

Hinter dem ersten Logen-Rang tritt die zweite Logen-Reihe zurück, und hinter den zweiten Logen die Gallerie in Form eines Amphitheaters. Letztere wird von 22 Säulen geschlossen, die die kreisförmige Decke tragen. Diese Säulen sind nach dem Muster der Säulen vom Windthurm des Andronicus Cyrrester entnommen.

Die Heizung des Zuschauer-Raumes geschieht mittelst erwärmter Luft, deren Behälter in dem massiven Pfeiler bei dem Proscenium sich befindet.

Die Bühne mißt in der Breite des Prosceniums an der schmalsten Stelle 38 Fuß, und

hat eine totale Tiefe von $50^3/_4$ Fuß; die totale Breite zwischen der Seitenmauer ist $76^1/_2$ Fuß.

Im Hintergrund der Bühne bei der hintern Fronte befindet sich die Wohnung des Kastellans, 7 große Garderobe-Zimmer und ein Requisiten-Magazin.

Der Zuschauer-Raum kann bei gefülltem Hause fassen:

	Personen
das Parterre	243
das Parquet	107
die Parterre-Logen	100
1. Logen	160
2. Logen	170
Gallerie	400
	1180.

In der zweiten Etage über den Restaurations-Lokalen und den Vestibulen liegt ein Foyer-Saal, als Vorzimmer für den Konzert-Saal mit einem Büffet-Zimmer, und der Konzertsaal von $76^1/_2$ Fuß Länge, 33 Fuß Breite, $26^1/_2$ Fuß Höhe.

Ueber ersteren Piecen sind in der 3. Etage die Schlafzimmer des Restaurateurs.

Die Haupt-Facade bildet einen Peristyl von 8 jonischen, 34 Fuß hohen geriefelten Säulen, dessen ganze Höhe vom Pflaster bis zur Giebelspitze 63 Fuß beträgt. Was das vorzüglichste Ornament der Fronte, das Basrelief der Gie-

belfläche, betrifft, so hat man bekanntlich in der Architektur zwei Arten, Räume durch Verzierung auszufüllen, nämlich 1) indem man die Ausfüllung bis an die Gränzen des gegebenen Raums ausbreitet, oder 2) indem man das Ornament, welches in seiner Form ein geschlossenes Ganze bildet, bis auf einen gewissen Grad des Raumes ausdehnt. Mit Zuziehung der Malerei könnte noch eine dritte Art hinzugefügt werden, nämlich die Ausführung einer großartigen Idee in Fresko auf blendendem Grund.

Diese dritte projektirte Art ist wohl die wohlfeilste und geschmackvollste, wird aber zu sehr durch Klimate und die Lage der Gebäude bedingt. Im Süden wendet man dieselbe nicht selten an, da die vorhandenen Kunst-Reliquien des plastischen Alterthums Jeden belehren, daß Meißelwerke nur dann imponiren, wenn sie großartig gedacht und mit Aufwendung von Kunst und Kosten ausgeführt werden. In unserm Norden läßt sie sich seltner gebrauchen, und namentlich würde ein Gemälde an dem Aachener Gebäude bald leiden, da es von den scharfen Winden der rauhen Nachbarschaft erreicht werden kann.

Die erstere Art, bei der die ganze Fläche ausgefüllt wird, fand in Aachen ihre Anwendung, und Cornelius machte den ersten Entwurf für das anzufertigende Basrelief. Nach seiner Zeichnung, die auf einem sehr glücklichen Verhältniß

der Raumhöhe beruht, sollte sich in der Mitte der Giebelfläche eine prachtvolle, von zwei Schwänen getragene Lyra erheben, auf welcher ein Lorbeerkranz flatterte; rechts und links Thalia und Melpomene mit ihren Attributen und Masken. Diese Idee wurde von dem Geheimen Oberbaurath Schinkel zu Berlin, der unter den lebenden Architekten Europa's seine Kunst ebenso geschmackvoll als tüchtig ausübt, insofern abgeändert, als statt der Lyra ein beflügelter Genius inmitten der beiden Musen angebracht wurde, der unter sie tretend die Weihekränze den Göttinnen austheilt. Allerdings hat die Gruppe dadurch, indem sie nun ein dramatisches Ganze bildet, an Lebendigkeit gewonnen, welche der frühern symbolischen von Cornelius abging; daher auch zur Ausführung dieser Angabe sogleich geschritten wurde.

Der Bildhauer Imhoff d. j. aus Köln unternahm das Werk, und rühmlich hat er dasselbe in allen Theilen vollendet. Die Figuren sind aus einem gelben Mergel-Sandstein gehauen, der nicht weit von Aachen gefunden wird; die höchste Höhe, also die der Mittelfigur, beträgt c. 13 Fuß rh. Hiernach kann man sich einen Begriff vom Ganzen machen. Die Charaktere der beiden Musen sind genau wiedergegeben: Melpomene zur Linken, in antikem Kopfputz, den Kranz mit zurückgeschlagenem Arm empfangend,

ernst und feierlich, Maske, Barbyton und Weinlaub als Kennzeichen neben sich; Thalia zur Rechten, in freierer Haltung dem Genius zugewandt, an Lyra, Jokusstab und Maske kennbar. — Um der Aufschrift des Theaters: Musagetae Heliconiadumque Choro, ein entsprechenderes Symbol in dem Ornament der Giebelfläche zu geben, wäre zu wünschen, daß der angebrachte Genius kein weiblicher geworden; dadurch wäre zugleich eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere hervorgetreten. Indeß fällt dieß dem Bildhauer nicht zur Last, da die Aufschrift erst nach Beendigung des Reliefs angenommen wurde.

Von wahrhaften Bühnenkennern, namentlich von L. Tieck, ist in neuerer Zeit gegen das Anlegen der großen Theater geeifert worden. Und gewiß mit allem Recht. Die versammelte Menschenmasse darf bei einer Vorstellung nicht in Betracht kommen, sondern es soll jedem gebildeten Anwesenden verstattet sein, Dasjenige künstlerisch zu genießen, was ihm auf den Brettern dargeboten wird. Hieran ist aber bei den übermäßig großen Theatern kaum zu denken, entweder gehen dem Ohre Vieler alle feinen Nüancen der Sprache verloren, oder das Auge vermag über den Werth der Darstellenden als Mimen kein Urtheil zu fällen. Zum Glück sind die innern Raumverhältnisse des neuen Aachener Schauspielhauses so richtig angelegt, daß Niemand

über den gerügten Fehler größerer Häuser klagen kann, und allen in demselben Gegenwärtigen ein gleicher Genuß dargeboten wird.

Zu diesem Vorzuge kommt noch der, daß es der Aachener Theater-Intendanz gelungen ist, zum Ausschmücken des Gebäudes und zum Malen der Dekorationen einen Künstler zu gewinnen, welcher in jeder Hinsicht den besten, jetzt lebenden Dekorations-Malern rühmlichst zur Seite gestellt werden darf. Es ist Herr Pose. Jeder, der einigen Theater-Vorstellungen in Aachen beizuwohnen Gelegenheit hatte, wird sich von seiner phantasiereichen Auffassung der darzustellenden Gegenstände wie von der meisterhaften Ausführung derselben überzeugt haben. Mögen seine Werke recht lange dem Zahne der Vernichtung trotzen, und des eben so wackern als bescheidenen Künstlers Andenken in Aachen erhalten!

Sein Vorgänger bei dem schönen Werk war der Aachener Bau-Inspektor, Herr Cremer. Er ist es, der den Plan zu demselben entwarf; das Lob des Gebäudes wird also zu dem seinigen, und der Kunstsinn, welchen er bei Leitung des Ganzen an Tag legte, zeugt von seiner hohen Begeisterung für das Schöne und von der besondern Fähigkeit, es aus der Idee in die Wirklichkeit zu rufen. Hierbei stand ihm der Baumeister, Hr. Hansen, thätig zur Seite, und

ihrer vereinten Anstrengung ist die Ausführung des trefflichen Werkes nach Wunsch gelungen.

Wie aber kein großes und erhabenes Bauwerk ohne höchsten und hohen Schutz gedeihn und an's Licht treten kann, so ist auch das neue Schauspielhaus zu Aachen nur durch die gnädigste Protektion des, alles Erhabene befördernden Königs von Preußen in's Werk gesetzt worden. Dankbar erinnert sich jeder Aachener Dessen, was der allgeliebte Herrscher zur Förderung des Bau's zu bewilligen geruhte, und eben so wird Jedermann mit Achtung beim Namen des Hrn. v. Reimann, desjenigen Beamten erfüllt, der den Willen seines verehrten Königs verwirklichte, unter dessen besonderen Auspizien der Bau begonnen, betrieben, und vollendet wurde, und in dessen Wirksamkeit als Präsident der Aachener Regierung die Vollendung des neuen Schauspielhauses zu Aachen als schöne That glänzt.

VII.

Welches ist das älteste deutsche National-drama?

In dem Aufsatze über den Begriff einer National-poesie wurde des Gedichtes: Der Kampf auf der Wartburg*) flüchtig erwähnt. Als unser ältestes Schauspiel verdient dasselbe eine ausführliche Zergliederung.

Vom Schlusse des 11. bis zu dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts waren die Deutschen

*) Koch in s. Komp. d. deutsch. Lit. S. 261 nnnnt den Krieg zu Wartburg »den ersten dramatischen Versuch in deutscher Sprache.« Auch Tieck in s. altd. Theater zählt ihn zu den Dramen. Andere wollen dieses Gedicht gar nicht unter die Erzeugnisse dramatischer Kunst rubrizirt wissen. Eine kritische Ansicht desselben möchte von dieser Behauptung am ersten zurückbringen.

zu sehr mit ihren Religionskriegen, die sich damals zum Glück nach Außen, gegen den sogenannten Feind der Christenheit, kehrten und unter dem Namen der Kreuzzüge begriffen werden, beschäftigt, als daß sie Muße gehabt hätten, sich um solche Angelegenheiten der Kunst zu bekümmern, die, wie das Schauspiel, ein Zusammenwirken und Ineinandergreifen von Dichter und Publikum, von Phantasie und Wirklichkeit erfordern. Während unter diesen Kriegen eine dramatische Kunst kaum dem Namen nach gekannt zu sein scheint, entstand dagegen allmählig eine andere Art der Dichtkunst: die Heldenpoesie des Mittelalters, welche ursprünglich gewiß durch die Kreuzzüge veranlaßt ist. Die Bekanntschaft, worein die Deutschen damals mit allen Nationen Europa's geriethen, ihre Züge nach einem entfernten Wunderlande, die tausend Volkssagen, welche sie auf denselben kennen lernten, eigene Abentheuer und Unglücksfälle, die begeisterte Idee des Glaubens, für welche wenigstens ein großer Theil dieser Kämpfer focht, Alles dieses regte die Phantasie an, das Gesehene, Gehörte und Erlebte zu Hause zu erzählen, Mährchen knüpften sich an die Wirklichkeit, die Aventüren eines Stammes flossen mit denen eines andern zusammen, Heidenthum und Christenthum traten auch in den Schranken der Dichtkunst in Konflikt, und hieraus bildete sich allmählig ein deutsches Epos,

so wie die Lust, jeder Art von Poesie mehr oder weniger eine erzählende Grundlage zu geben. Nur von zweien Dichtern dieser Periode, von dem ungarischen Klingsor und von Wolfram von Eschenbach, wissen wir, daß sie Anklänge an eine dramatische Gestaltung ihrer Poesien in sich fühlten. Wir ersehen dieß aus dem altdeutschen Gedichte: Der Kampf auf der Wartburg. *) — Die gewöhnliche Angabe über die Entstehung dieses, durch Form und Inhalt merkwürdigen Gedichts besagt, die Wettstreite in der Dichtkunst hätten zu den Unterhaltungen der Großen im Mittelalter gehört; deßhalb habe auch Landgraf Hermann von Thüringen im J. 1207 verschiedene berühmte Dichter, darunter besonders Ofterdingen, Klingsor und Eschenbach, an seinen Hof berufen, um zu entscheiden, wer von ihnen am besten aus dem Stegreife reimen könne. Das Gedicht nimmt aber selbst in der traurigen und verstümmelten Gestalt, worin es auf uns gekommen ist, einen

*) Die Geschichte dieses Wettkampfs s. bei Spangenberg in den monatlichen Unterredungen des Novembers 1691, in der Thüringisch-Hessischen Chronik von Wigand Gerstenberg (im Anf. des 16. Jahrh.) S. 278 (abgedr. in Schminkens Monum. Hassian. T. I.), und in der Chronica Pontificum et Archiepiscoporum Magdeburgensium, die in v. Imhofs Lebensbeschreibung des XVII. Erzbischofs Ludolphi vorkommt.

so hohen Charakter an, erhebt sich so bedeutend über die Form des einfachen Dialogs, daß wir es unbedingt für mehr als bloße Wettreimereien, — für unser erstes Drama halten können. Wenn es uns erlaubt und unverwehrt ist, die wenigen Stellen, wo das Gedicht erzählend wird, als einen Kommentar zu den übrigen hinzuzudenken und mehr als Rubrik und Ueberschrift denn als nothwendigen Bestandtheil desselben zu betrachten, so bleibt uns ein, wenn gleich nach den jetzigen Anforderungen an ein Schauspiel mangelhaftes, doch immer ein großartiges Drama übrig. Der Gegenstand ist ein ganz vaterländischer, kein auswärtiges Interesse mischt sich darein, und noch mehr als in den Nibelungen ergießt sich hier die Quelle ächtdeutschen Gesanges. Auch die Scene ist in unsere Heimath verlegt, auf eine der herrlichsten und stolzesten Burgen, die über den Gau des waldigen Thüringen's ihre Zinnen hebt. Daß ein ordentlicher Schauspielplatz errichtet war, geht schon aus dem Anfange des Gedichts hervor, wo es von Heinrich von Ofterdingen heißt: »Der meister gat in kreises zil.« Eine Abbildung der Scene findet sich im Manesse'schen Kodex dieses Gedichts zu Paris, und daraus als Titelkupfer nachgestochen in der Zeune'schen Ausgabe desselben. Biterolf fehlt auf diesem Bilde. — Spielende Personen sind die ersten und geachtetsten Dichter des 13.

Jahrhunderts, das Siebengestirn am Himmel der Helden- und Minnepoesie: Heinrich von Ofterdingen, Walther von der Vogelweide, Heinrich der tugendhafte Schreiber, Biterolf von Eisenach, Reimar von Zweter, Wolfram von Eschenbach, und Klingsor von Ungerland. Es trifft sich dabei, daß Dichter und Darsteller in Einer Person vereinigt sind. Zuschauer bei diesem Kampfe waren nicht allein der Landgraf Hermann und seine Gemahlin Sophie, sondern eine zahlreiche, aus ihrem beiderseitigen Gefolge bestehende Zuhörerschaft von Grafen und Edeln. Die Landgräfin allein hatte mehr als vierzig Frauen um sich; *) und wie von einem Drama nur dann die Rede sein kann, wenn es vor einem empfänglichen Publikum Farbe und Ton gewinnt, so war auch hier für Beifall oder Mißbilligung, für Theilnahme und Aufmunterung gesorgt. Der Inhalt des Schauspiels ist der Kampf für deutsche Fürstenehre, von zwei Parteien gegen einander geführt, deren eine die thüringische war und die Heldenthaten des Landgrafen verfocht, während die andere, die österreichische, den Ruhm des Herzogs von Oesterreich, Leopold VII., in den Himmel erhob. Der Künstlerneid, der sich

*) Diu Lantgrevinne kam aldar
ƶu Wartburg of den palas, so wart man gewar
bi ir wohl vierƶech vrowen oder mere.

bis zur tragischen Höhe steigert und hier gleich dem Geschlechtshasse Tod und Verderben in seinem Geleite führt, ist das innerliche und belebende Prinzip dieses Drama's, das so ganz und gar ein Künstlerdrama ist, wie ich in neuerer Zeit, wo man diese Gattung wieder bearbeitete, keins habe kennen gelernt; ja, es ist unstreitig das früheste Gedicht dieser Art, welches die dramatische Literatur aufzuweisen hat. Das Unterliegen eines Sängers, und sein dadurch bedingter Tod durch Henkershand, bildet die tragische Katastrophe. Leibhaftig ist das irdische Prinzip, das den Sängergarten verwüsten soll, durch den Scharfrichter Stempfel aus Eisenach repräsentirt. Neben einer klaren Exposition, die erzählend und gleichsam als Prolog vorgetragen wird (um wessentwillen auch die epischen Einschaltungen der dramatischen Form des Gedichts nicht schaden), hat das Stück auch Verwicklung und Intrigue, nämlich durch die allegorischen Räthsel, die ein Sänger dem andern aufgibt. Sogar eine Eintheilung in drei Akte und in einzelne Scenen läßt sich in der ersten Anlage deutlich wahrnehmen. Der erste Akt spielt auf der Wartburg und enthält den Kampf des die österreichische Partei vertretenden Heinrich von Ofterdingen gegen die überlegnere Zahl der fünf ihn anfehdenden Thüringer. Im zweiten ist die Scene nach Ungarn verlegt, und wir vernehmen, wie Ofterdingen

in seiner Bedrängniß sich an Klingsor von Ungerland wendet und ihn zur Unterstützung seiner Partei nach Thüringen zu kommen beredet. (Diese Reise geschah, der Sage gemäß, durch eine Luftfahrt, die der schwarzkünstelnde Ungar mit Ofterdingen unternahm.) Der Teufel lenkt in diesem Aufzug die Begebenheit. Der dritte Akt zeigt uns die Fortsetzung des Wartburgkampfes, und wie Klingsor dabei mit aller Tiefe seines unerforschlichen Geistes, mit Glimpf und Schimpf, mit Hohn und Laune, und mit aller Obmacht seines wunderbaren Sinns für seine Künstlerehre gestritten. Dieser Klingsor ist die merkwürdigste und seltsamste Person des Gedichts. Er hatte zu Paris, Krakau und Rom studirt, und sich auf Arzneikunde, Mathematik und Astrologie gelegt; später durchzog er die Morgenlande und Arabien. Nachdem er nach Hause zurückgekehrt, wurde er Dichter und Astrolog am Hofe Andreas des Zweiten, Königs von Ungarn. Seine weiten Reisen, die Unbesiegbarkeit in der Kunst des Gesanges, und der Umstand, daß er in seinen Dichtungen niemals religiöser Dinge erwähnte, sondern Alles aus natürlichen Gründen entwickelte, brachten ihn in den Ruf eines Zauberers, und der allgemeine Volksglaube besagte, er habe mit dem Teufel im Bunde gestanden und die schwarze Kunst getrieben. *) Wenn nicht alle Konjekturen

*) Görres will den Klingsor, insofern er als Zaubrer be-

trügen, so hat er Antheil an der zweiten Hälfte der Nibelungen. Er hat, außer dem Mitwirken beim Wartburgfeste, leider nichts Dramatisches geschrieben, außer daß sein Leben selbst als ein wildes und dämonisches Drama angesehen werden kann. In unserm Gedichte tritt er eben so sehr als Held denn als Sänger auf. Wo die Verwicklung am stärksten ist, wenn die Abgründe der Leidenschaften sich vor den Füßen der Kämpfenden aufthun, eilt er majestätisch hervor, und sucht seine Gegner mit seiner tiefen Mystik, mit symbolischen Räthseln und wunderbaren Allegorien zu Boden zu schlagen. Sein beständiger Gegner ist Wolfram von Eschenbach, welcher mehr Klarheit und dichterische Milde, als er, in allen seinen Gesinnungen entfaltet und ihm während des ganzen dritten Akts im Namen der Uebrigen entgegensteht. Walther von der Vogelweide, der (heftige) Schreiber und Biterolf sind die hauptsächlichsten Opponenten des Ofter-

zeichnet wird, durchaus als symbolische Personifikation genommen wissen, womit die reine Magie der Kunst ihren unreinen Gegensatz, die arglistige Nekromantie, bezeichnete. »Was Loke im nordischen Götterkreise und Momus im griechischen, das ist dieser Clinsor in der deutschen Dichterfamilie, und in diesem Charakter tritt denn auch der ungarische Dichter im Streite auf der Wartburg und im Lohengrin auf« — sagt er in der Vorrede zum Lohengrin. (Heidelberg 1813. S. XXXVI.)

dingen. Am theilnahmlosesten verhält sich Reimar von Zweter. *) — Daß der Kampf auf der Wartburg wirklich gehalten worden, ist außer allem Zweifel. Dieser Wettstreit erregte zu seiner Zeit ein so großes Aufsehn in Deutschland, daß er vielfach, poetisch und in Prosa, bearbeitet wurde. Auch meldet Johannes Rote's thüringische Chronik davon. Derselbe Johann Rote besang diesen Gegenstand in Knittelversen, in seinem Leben der heiligen Elisabeth. **) — Von dem dramatischen Gedichte, welches man gewöhnlich unter dem Namen des Kampfes auf der Wartburg begreift, gibt es zwei Bearbeitungen: die erste von der thüringischen, und die andere von der österreichischen Partei. Jede ist in einem verschiedenen »Tone« (Gesangesweise) ***) gedichtet, die thü-

*) Zweter soll die rheinische Familienburg der beiden Reimare gewesen seyn.

**) Den ersten Beweis, daß der wahre Verf. der gereimten Lebensbeschreibung der h. Elisabeth kein anderer als Joh. Rote gewesen, lieferte J. F. A. Kinderling im 6. Bd. des Bragur S. 137 ff.

***) Wie der Vortrag der Gedichte im Mittelalter beschaffen gewesen, ist noch nicht ganz ermittelt. Vermuthlich aber war er rapsodenmäßig, halb Gesang, halb Recitation, und beides durch Mimik begleitet. Drei Personen wären demnach zu einem Vortrage erforderlich gewesen, und wirklich finden wir dieses Dreipaar auch auf alten Bildern konterfeit. Der erste Vers in den Nibelungen: „Uns ist in alten mären wunderviel ge-

ringische nämlich im Thüringer Herren Ton, und die österreichische im schwarzen Ton. Es gibt zwei Handschriften dieses Gedichts, die Manessische (abgedr. in der Man. S. Bd. II. S. 1 ff.) und die Jenaer; in letzterer ist die Melodie der Fürsten-Weise aufgezeichnet. Ueber die möglichen Verfasser der einzelnen Theile sind die Kenner der altdeutschen Poesie uneinig; doch scheint es ganz im Geiste wie in Plan und Tendenz des Gedichts, daß Alles so, wie es aufbewahrt ist, auf der Wartburg gesprochen, dort zu einem Ganzen gesammelt, und später vielleicht, je nach der verschiedenen Ansicht und Stimmung des Einzelnen, umgearbeitet wurde. Um diese Ansicht festzustellen, müßte sich freilich vorerst genau ermitteln lassen, welchem von den sieben Sängern jede besondere Strophe in den Mund zu legen sei, was, bei der schlimmen Beschaffenheit der Handschriften, und bei den vielen Dunkelheiten, die überhaupt noch wie ein wüster Nebel auf diesem Gedichte haften, unendlichen Schwierigkeiten unterworfen ist. Besonders schwer ist die Bestimmung, wer jedes von den vielen Räthseln gesprochen; hier können nur Muthmaßungen helfen. Auch der Zusammenhang dieser Räthsel mit der metaphorischen Einleitung zum

seit" scheint eine Anspielung auf diese Art der Deklamation, und das „Uns" kein Pluralis majestatis.

Lohengrin (dreißig erste Stanzen) ist noch nicht ermittelt. *) Doch muß mit Dank anerkannt werden, was Zeune in seiner Ausgabe des Kampfs auf der Wartburg (Berlin 1818) dafür gethan. Er hat die Ausgabe durch ein scherzhaftes Gedicht eingeleitet, worin er den Gedanken ausspricht, daß der Teufel alle dreihundert Jahre: im Sängerkampfe, in der Fehde Luther's mit dem Satan, und bei'm Burschenfeste, auf der Wartburg los gewesen sey. — Auch in den jüngsten Tagen hat man den alten Wartburgkampf wiederum in's Gebiet der Poesie gezogen. Fouqué hat ein größeres Werk über diesen Gegenstand herausgegeben. Im ersten Theil der Serapionsbrüder von E. T. A. Hoffmann befindet sich

*) Der Lohengrin ist eigentlich nur eine lange Episode im Gedicht vom Wartburgkampfe:. denn mit mystischen Räthseln, welche Klingsor von Ungerland und Wolfram von Eschenbach sich wechselsweise aufgeben, beginnt derselbe; in einem Räthsel erwähnt letzterer der Sage von der Brabant'schen Prinzessin und den Wunderschellen, die bis in Artus' Ohr erklungen, der Landgraf und die Landgräfin werden neugierig, sie ganz und ausführlich zu vernehmen, und Wolfram beginnt nun das Gedicht: „Elsam von Brabant die pflac. u. s. w." Aber, wie läßt sich der Anfang, die erste Strophe des Lohengrin erklären? Ist hier etwas ausgefallen, oder inwiefern schließt er sich im Zusammenhange an das Wartburggedicht? Mit der Glökle'schen Abschrift der vatikanischen Handschrift kann das Gedicht unmöglich begonnen haben.

eine Erzählung: Der Kampf der Sänger, welche den Wartburgstreit umfaßt, und zu der den Dichter, wie er sagt, Wagenseil's Nürnberger Chronik entzündet. Man wird nicht verlangen, daß Hoffmann sich genau an die Geschichte des Kampfes und an die Lebensumstände der einzelnen Sänger gehalten habe; im Gegentheil schuf er die Charaktere von einigen derselben gegen Ueberlieferung und Schriftbeweis ganz um, und aus dem Heinrich von Ofterdingen, dessen milde Lebenszüge uns Novalis so hold entworfen, wurde ein unstäter, dämonischer und von wilden Leidenschaften zerrissener, dem Bösen überantworteter Jüngling. Auch ist Klingsor's Verkehr mit den Geistern allzu grell ausgemalt, die Hoffmann'schen Teufelchen mit Schwänzchen, Schwefelgeruch und gleißenden Augen, die Automaten und grotesken Personschilderungen sind in das Gemälde mit hineingebracht: schön ist aber auch das deutsche Sängerleben in seiner Blüthezeit geschildert; und was in einem keuschen Herzen Heiliges, was in einem frommen Gemüthe Sinniges lebt und webt, tritt uns, als Andacht, Poesie, Liebe und Glaube im Bilde des Wolfram von Eschenbach entgegen.

VIII.

Ueber satirische Poesie.

Platon äußert, Tugend bestehe in einem aus Gerechtigkeit, Besonnenheit und Ständigkeit erzeugten Wohlbestand der Seele. Fast jede Religion, sie möge einen Namen haben, wie sie wolle, sucht diesen Wohlbestand der Seele dem Menschen eigen zu machen, und erregt sein Bestreben, dem Edeln und Guten nachzuringen. Unlust an diesem Wohlbehagen der Seele, oder gänzlicher Mangel an Empfänglichkeit dafür, erzeugt die Untugend und das Laster. In der Tugend liegt das sittliche Ideal, in der Untugend der irdische Abstand gegen die Vollkommenheiten dieses Ideals. Die Kluft, die zwischen beiden gähnt, wie ein Fegfeuer, zwischen Paradies und Hölle versetzt, sucht der Glaube durch seine Brücke zu überwölben und gleich dem Regenbogen den gewitterschwangern Himmel mit der umdüsterten Erde

zu verbinden. Es ist also ursprünglich die Aufgabe der Religion, den Kontrast zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Sittlichkeit und Verirrung aufzulösen. Allein diese Aufgabe läßt sich auch in's Gebiet der Poesie herüberziehn, und wird ästhetisch darstellbar, insofern der Dichter das Gefühl der Freude an dem sittlichen Ideal anzuregen, das Gefühl der Trauer an Betrachtungen über die sittliche Unvollkommenheiten zu wecken, und dabei letztere in ein so verabscheuungswerthes Licht zu stellen weiß, daß das Gefühl der Lust, oder der Sieg des Guten die Ueberhand behält. Das Vermögen, durch eine ästhetische Darstellung des Lasters den Triumph des Wahren und Schönen einzuleiten, macht den satirischen Dichter. Satire ist also die künstlerische Ausgleichung zwischen den schreienden Gegensätzen in der sittlichen, intellektuellen und Freiheits-Welt mit den Idealen einer sittlichen Vollkommenheit. Wie alle Poesie, will auch die satirische die Gemüther beruhigen. Die wahre Satire schließt deßhalb alles Gehässige, verletzende Sarkasmen und persönliche Pasquille aus, und wählt sich nur solche Gegenstände, die in's Bereich der Poesie gezogen werden können und dürfen, mithin ästhetisch ausführbar sind. Nothwendig ist dabei, wie sich von selbst versteht, die künstlerische Form. Ist die Satire in diesem Sinne ein wahres Kunstwerk, so ist der Satiriker ein

achtungswürdiger Mann, ein Anwalt der Menschheit, und der Vertreter ihrer ewigen Rechte, Ansprüche und Forderungen an Sittlichkeit und Wahrheit; er wird das Individuelle verallgemeinern, und die wirklich vorgefallenen Begebenheiten so wie bestimmt gezeichnete Persönlichkeiten so zu schattiren wissen, daß nicht Kränkung und Unlust, sondern Behagen und Freude der Endeindruck seiner satirischen Feldzüge sind. Von dem Humoristischen, Scherzhaften und Lächerlichen ist das Satirische wesentlich verschieden; jene spielen nur auf der Oberfläche, gaukeln mehr durch eine phantastische als durch die wirkliche Welt, ohne den Zweck zu haben, den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal zu versinnlichen und auszugleichen; die humoristische und scherzhafte Poesie erklärt sich mit launigem Witze nur über Etwas, die satirische mehr für und gegen Etwas; der Humorist, wie ein Sommervogel luftig zwischen Himmel und Erde flatternd, macht den Ernst zum Scherz, und das Komische feierlich, — der Satiriker hat reellere Zwecke, er arbeitet auf einen bestimmten, tiefen und nachhaltenden Eindruck hin, uud was er sagt, ist ihm gemeint. Es liegt am Tage, daß unter seinem Bestreben, die Wirklichkeit an die Ideenwelt zu halten, jene schon an und für sich verlieren muß; deßhalb giebt es eine Menge Gedichte, die schon aus diesem Grunde satirischer Art sind, ohne daß

ein strafender und rügender Laut in ihnen erklänge. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Satire, unerachtet ihrer gewichtigern Bedeutung, doch ebenso gut lächelnd wie strafend ertönen könne, je nachdem Gebrechen und Fehler mit treffender Schärfe oder mit schneidendem Spotte angegriffen werden. Die eigentliche Satire unterscheidet sich von der eigentlichen Komödie dadurch, daß in jener völlig entartete Naturen, zuweilen unter sinnbildlichen Beziehungen, angegriffen und zurechtgewiesen werden können, während solche von dem Boden des Lustspiels völlig ausgeschlossen sein sollten. Ja selbst dann, wenn die Satire, wie dieß bei den Atheniensern geschah, in die Form der Komödie eingekleidet würde, müßte sie es verschmähn, sich mit der Besserung sittlicher Bösewichter zu befassen, und harmlosere Wesen in ihren Kreis, der gewissermaßen eine künstlerische Korrektionsanstalt ist, ziehn. — Die Satire ist in der Regel mehr Zeit- und Lokaldichtung, als allgemeingültige Weltpoesie, denn wie sehr sich der Satiriker auch bestreben möge, die Thorheiten, die er geißelt, als Massenfehler darzustellen, so wird er doch in der Regel sich zunächst mit solchen Verirrungen befassen, die in der Gesellschaft, der er angehört, und in der Zeit, worin er lebt, grade am meisten im Schwange sind, wo denn die Farbe des Besondern sich dem Bilde des Allgemeinen leicht einprägt. Das

persönliche Wesen des satirischen Dichters ist ein Gemisch von Witz, Laune, Edelsinn, Tugend, Scharfsinn und Muth. Wer seinen Mitmenschen ihre Schwächen vorhalten will, darf den Kampf mit ihrer kleinlichen Leidenschaftlichkeit und Reizbarkeit nicht scheuen; und in der Regel hat es auch keine wahren Satiriker als unter solchen Menschen gegeben, die es wagten, den Leuten die Wahrheit auf die Gefahr zu sagen, verkannt und gesteinigt zu werden. Außer der Poesie gibt es nur eine einzige Kunst, worin die Satire ihrem eigentlichen Charakter nach, und allegorisch, angebracht werden kann: ich meine die Malerei. Wie weit die Kunst hierin zu gehen vermöge, hat namentlich Hogarth gezeigt.

Die Satire läßt sich eigentlich von sämmtlichen Dichtungsarten am allerwenigsten unter eine bestimmte Form rubriciren: denn sie kann als eigene Untergattung betrachtet, aber auch in jeder andern und beliebigen Form angebracht werden. Ihr Gebiet ist unbegränzt, wie das der Laune. Satirisch-komische Heldengedichte, Episteln, Erzählungen, Gespräche, Dramen, Romane, Fabeln und Epigramme, selbst Oden, können und müssen in ihr Gebiet gezogen werden. Dehnt man den Begriff der Satire in diesem Sinne aus, so umfaßt das Gebiet ihrer Literatur einen großen Kreis des Literaturgebiets überhaupt, und alle Streitschriften und Ausfälle,

Recensionen und Antikritiken, sammt einer Unzahl von polemisirenden Brochüren müssen mithinein gebracht werden. Denn die Absicht solcher Schriften ist sehr häufig eine satirische, wenn auch die Form und Einkleidung nicht die des satirischen Gedichts. Eine vortreffliche, ausführliche Zusammenstellung des umfassenden Gebiets der satirischen Kunst bietet der dritte Band von Flögel's Geschichte der komischen Literatur, so wie seine Geschichte des Grotesk-Komischen, Lpz. 1788.

Im engern Sinne aber versteht man unter Satiren: poetische Satiren, oder diejenigen Satiren, die in horazischer und juvenalischer Manier geschrieben worden. Wie die Theorie sich in der Regel nach den Hervorbringungen des Genies richten muß, so hat sie sich auch in dieser Gattung zwei ausgezeichnete Geister auserkohren, um, die von ihnen aufgestellten Muster durchdringend, Gesetze aufzustellen, wonach Arbeiten ähnlicher Art von verwandten Geistern gebildet werden können. Denn dadurch unterscheidet sich die Kritik der Klassizität und die Kritik der Mittelmäßigkeit wesentlich von einander, daß sie bei untergeordneten literarischen Erscheinungen befähigt ist, Vorschläge zu machen, wie allem Mangelhaften abgeholfen werden soll, dagegen bei den Erzeugnissen des Genies nicht sogleich behaupten darf, Dieses oder Jenes ist nur

nicht recht, sondern annehmen soll, das Genie habe seine guten Gründe gehabt, Dieses so und Jenes anders zu machen, und es möge des Kritikers Hauptaugenmerk darauf gerichtet sein, zu untersuchen, nach welchen Gründen der Dichter verfahren sei, wie sich dieses Verfahren rechtfertigen lasse, und für andere Fälle bildend werde.

Die Griechen kannten die Satire, als Separat-Gattung der Poesie, und als eine Poesie, die bezwecke, Idealität und Realität miteinander auszusöhnen, noch nicht; wenigstens finden wir bei ihnen Nichts, was diesem Begriffe, wie er sich erst in späteren Zeiten gestaltete, an die Seite zu setzen wäre. Freilich besaßen sie an der sokratischen Schule so wie an der attischen Komödie reichliche Kunstmittel, und ein Feld der öffentlichen Mittheilung, um den Geist der Lebensweisheit und sittlichen Beobachtung zu nähren; aber das vereinzelte satirische Gedicht ging ihnen ab. Ihr satyrisches Drama, das Drama satyricum, hatte bekanntlich einen ganz andern Zweck.

Die Erfindung der Satire ist ächtrömisch, national, und wie alles Nationale von bleibendem Werthe für die geistige Regsamkeit eines Volkes. Dieses Volk, das so großen Mangel an Original-Dichtungen leidet, steht gleichwohl in der Satire eigenthümlich groß da, und ist darin bis jetzt noch von keinem andern übertrof-

fen worden. Der Name ist von dem alten Ausdruck satur abzuleiten, der die bunte Mischung, die diesem Gedicht in der frühesten Zeit eigen gewesen, bezeichnen soll. An eine Ableitung von den griechischen Waldgöttern oder Satyren ist gar nicht zu denken, daher es auch nur Unkenntniß verräth, wenn selbst manche Gelehrte das Wort Satire mit einem y schreiben, das nur den griechischen Satyren zukommt.

Die drei berühmtesten Repräsentanten der römischen Satire sind Horaz, Persius und Juvenal. Sie erfanden dieselbe jedoch nicht, sondern dichteten in dem Geiste weiter, den ein älterer römischer Dichter Namens Lucilius angeklungen. Dieser Lucilius lebte ungefähr 121 Jahre v. Ch., war zu Suessa geboren, und der Erste, der den Charakter der Satire festsetzte, indem er sie zum Sitten- und Strafgedicht ausbildete. Geraume Zeit hindurch wurde die von ihm erfundene poetische Unter-Gattung nicht geübt, bis Horaz sich ihrer annahm: denn die Satire erwacht immer da am ersten, wo die Sitten verfallen, mit Augustus aber trat die Verfallzeit der alten Römertugend unaufhaltsam ein. Doch war die Despotie, die schon damals an den ehernen Pfeilern des gewaltigen Römerreiches zu rütteln begann, noch mit einem heuchlerischen Schleier von Kunstsinn und Väterlichkeit überworfen. Die Verirrungen traten noch

nicht schroff genug heraus, und deßhalb hatte Horaz auch noch volle Muße, menschliche Gebrechen und Thorheiten mit komischem Anstrich, im Gewande der Grazien zu verspotten. Er nannte sie daher auch nicht Satiren, sondern Sermonen, d. h. Unterhaltungen und Gespräche in einer ausgebildeten Form, also veredelte Gespräche, Dialoge im höhern Ton, und mit dem Zweck, in wohlgefälligem Tone auf einzelne Abnormitäten in der socialen und intellektuellen Welt höhnend oder ermahnend hinzuweisen.

Schon Lucilius gab seinen Satiren die Briefform, Horaz hielt dieselbe bei, doch unterscheiden sich seine Satiren wesentlich von seinen Episteln dadurch, daß in jenen schärfere Wahrheiten und mit Beziehung auf Thorheiten und Fehler, in den Briefen aber heiterere Lebensregeln und eine populäre Philosophie in scherzender Sprache vorgetragen sind. Horaz war Weltmann, Genie und Schalk, als solcher zeigt er sich auch in seinen Strafgedichten: mit einer heitern und gefälligen Laune ist jede Rüge ausgestattet, ohne Zwang und mit Anmuth lehrt und belehrt und bessert er, und eine liebenswürdige Persönlichkeit tritt überall hervor. Als Normalvers für die poetische Satire finden wir in ihm, wie in seinen Nachfolgern, den Hexameter konstituirt. (Man braucht in neuester Zeit entweder den Hexameter, oder hat ihn durch den Alexandriner ersetzt).

Persius lebte etwas früher als Juvenal, steht diesem aber an Genie und wahrer satirischer Kraft nach. Juvenal ist der berühmteste Meister in der satirisch-ernsten Gattung, er besaß poetische Fülle, und hatte sich dabei in den rhetorischen Schulen, die er nach Art aller römischen Dichter seit Ovid durchgegangen, das Vollgewicht eines betonten und kräftigen Ausdrucks angeeignet. Er ist weit ernster und männlicher als Horaz, und seine Aussprüche donnern wie Nachhall von Oben in die verschlechterte Kaiserzeit, in der sein großartiger Sinn sich gebeugt fühlte. Scaliger nennt seine Gedichte tragische Satiren (Satiras tragicas), eine Bezeichnung, die ihren wesentlichen Charakter mit zwei Worten erschöpft. Denn wiewohl dieser Dichter mitunter auch einen Anflug von Laune hat, so ist das finstere, fast dämonische Element in ihm doch vorherrschend, er deckt die menschliche Natur von einer Seite auf, wo ihre Schändlichkeit fast anwidert, mit der stoischen Ruhe eines Kato hält er seinen verdorbenen Zeitgenossen den Spiegel ihrer Gemeinheiten und Laster vor, und zornentglüht tobt er auf, wo ihm die Verworfenheit und Schlechtigkeit entgegen zu treten wagen. Verbannung nach dem äußersten Ende von Aegypten und Tod im Exil war der Lohn für seinen Freimuth. Seine sechste Satire, worin er die Liebesschlechtigkeiten des damaligen Roms ausmalt, erreicht einen gewissen

Grad von Furchtbarkeit; hier möchte man zur Ehre der Menschheit wünschen, die Treue, die man an allen Juvenal'schen Charaktergemälden sehr zu rühmen hat, unterliege dem Bestreben nach Uebertreibung. Aber schwerlich konnte dieser energische große Geist lügen. Er besitzt eine innere Kraft der Darstellung wie Demosthenes, auch die Grazien sind bei ihm nicht ausgeblieben, aber es sind die Grazien des Fürchterlichen. Er ist frei, wie Brutus, derb wie Aristophanes, und altbieder gleich jenem ehrwürdigen Römer, der vom Pfluge geholt und an die Spitze der Römer gestellt wurde. Prof. Heinrich in Bonn, ein vortrefflicher Lehrer und gründlicher Kenner der Alten, hat das Verständniß des Juvenal wesentlich gefördert.

Auch in neueren Zeiten ist die Satire vielfach geübt worden, bei den südlichen Völkern hat sie indeß — trotz der Versuche von Ariost, Salvator Rosa, Dotti, Gozzi, Alfieri — keine rechte Wurzel schlagen wollen, bei den Spaniern am wenigsten. Cervantes und ähnliche Dichter sind mehr Humoristen. Unter den Franzosen sind Regnier, Boileau und Voltaire bekannt genug. Ganz in neuerer Zeit satirisiren in Frankreich am glücklichsten Beranger und Barthelemy. Dem Charakter der Engländer sagt die satirische Gattung bei Weitem

mehr zu, und wir finden auch an ausgezeichneten Mustern, mit wie viel Glück sie sich darin versucht.

Wie arm an eigentlichen Satiren die gegenwärtige deutsche Literatur auch sein möge, so im Ueberfluß hatte sie deren zu früheren Zeiten, freilich nicht immer in künstlerischer Einheit ausgeprägte, aufzuweisen. Bekanntlich war der im 15. Jahrh. erschienene Reineke Fuchs des Heinrich von Alkmar nur eine satirische Fabel gegen den unter dem Bilde des Fuchses gezüchtigten Herzog Reinhard von Lothringen. Sebastian Brandt's Narrenschiff, Narrenspiegel und Narrenzunft klingeln mit den Schellen einer wohlweisen, leider noch nicht genug anerkannten Straflaune. Im gleichen Sinne schrieb Joh. Geiler von Kaysersberg im 15. Jahrh. einen Narrenspiegel. Unter Ulrich von Hutten's satirischen Kriegsschriften sind die Episteln der Obskuren am berühmtesten. Luther's, Thomas Murner's und Pirkheimer's Satiren streiften meist in das Gebiet der religiösen Polemik hinüber. Friedrich Dedekind (gest. 1598) ist Verf. von Grobianus und Grobiana. Rollenhagen's Froschmäuseler steht im Werth fast neben Reineke Fuchs. Der deutsche Rabelais Joh. Fischart war der Erste, der die deutsche Sprache in einer Mannichfaltigkeit, Buntheit, Galanterie und Originalität in seinen satirischen Genieflügen handhabte, wie dieses bis auf Jean Paul und

Tieck im Humoristischen nicht mehr geschehn. Den Johann Wilhelm Laurenberg erklärt Koch in seinem (selten-gewordenen) Kompendium der d. Lit. Geschichte S. 205 für den ersten deutschen Autor in der poetischen Satire. Johann Michael Moscherosch, der eigentlich Kalbskopf hieß, 1669 zu Worms starb und unter dem Namen Philander von Sittewalt am bekanntesten ist, darf der deutsche Quevedo genannt werden, dessen Träume er auch nachahmte. Joachim Rachel wird von Morhof für den ersten Satiriker in der hochdeutschen Sprache gehalten. Einer der witzigsten und populärsten Satiriker war unstreitig Abraham a Santa Clara. Von den Dichtern und Dichterinnen, die sich nach Beendigung der Lohenstein'schen Periode hervorthaten, übten sich Canitz, der Zitauer Rektor Christian Weise, Günther, Benjamin Neukirch, Cronegk und Frau Gottsched, mit unterschiedlicher geistigen Präpotenz im satirischen Ausdruck. Liscov's Satiren zergingen meist in Persönlichkeiten, wurden Pasquillen, die von der Satire ganz ausgeschlossen sein sollten, und entbehrten deßhalb des künstlerischen Werths, da sie jetzt, nachdem ihre Beziehungen unbekannt geworden, ungenießbar sind. Von Bodmer ist bekannt, daß er seine satirische Laune, die oft so dünne aufgetragen war, daß Niemand sie gewahr wurde, an vielen merkwürdigen poetischen Werken versuchte, die in der

Periode erschienen, worin er Aufsehen machte; doch hat er das Verdienst, die Gottsched'sche Wasserfluth, die über Deutschland hereinzubrechen drohte, durch den Damm seiner Satire glücklicher Weise abgehalten zu haben. Auch Haller und Hagedorn trieben die didaktische Poesie in die strafende hinauf. Der bekannteste deutsche Dichter als Satiriker vom Fache ist Rabener, seinen Arbeiten mangelt jedoch, um Kunstwerke zu sein, die Schönheit der ästhetischen Form. Welch ein Unterschied zwischen seiner Prosa und dem horazischen Hexameter! Lessing's ganzes Leben war ein polemisch-satirischer Kampf gegen Afterweisheit und Pedanterie. Der Freiherr von Schönaich machte dagegen aus der Satire ein eignes Metier. Wieland schrieb nicht selten im satirischen Geist der Pope'schen Dunciade. Professor Christian Adolph Klotz ist durch seine giftigen und gehässigen Verfolgungs-Dekrete bekannt genug; sein geistiger Schwiegersohn war der Leukopeträer Apollo. Was Hamann, der Magus des Nordens, auf dem Felde der Satire geleistet, ist erst in neuerer Zeit recht anerkannt worden. Justus Möser darf neben ihm genannt werden. Der frühverstorbene Joh. Benjamin Michaelis schrieb vier Satiren gegen Schriftsteller nach der Mode, Pedanten, Kunstrichter, und gegen Kinderzucht. Thomas Abbt ist als satirischer Autor namentlich durch seine Ausfälle auf die Universitäten bekannt.

Auch unser ehrwürdiger Pädagog Joh. Heinr. Campe gab im J. 1768 einen Band Satiren heraus. Daniel Schubart, nebst Bürger der erste deutsche Volksliederdichter, schmachtete wegen seines satirischen Freisinns unfrei auf Asberg. Lichtenberg's heller Geist blickte den menschlichen Dingen die Schattenseite vom feinsten Standpunkte aus ab, und stellte sie in vielen satirischen Ausfällen als Zielscheibe seinem scharfen Geschosse blos. Seine Unsterblichkeit ist einzig und allein schon durch seine Kommentare zu Hogarth verbürgt. Wie Göthe in Puppenspielen und Flugschriften satirisirt, ist bekannt. Als Gegenfüßler seines freien Sinnes erhob sich Nikolai in seiner massiven Beschränktheit. Johann Karl Wetzel schrieb zwei Bände satirischer Erzählungen. Auch Klopstock's deutsche Gelehrtenrepublik und Leopold Stolberg's archilogische Jamben müssen hier angeführt werden. Johann Daniel Falk's Gutmüthigkeiten waren jedoch schwerlich Satiren. Die leichtesten und gefälligsten Muster in dieser Gattung schrieben unstreitig Jean Paul und Ludwig Tieck. Der Satiriker Friederich wurde früher als er's verdiente von dem Element verrauscht, das seinem unglücklichen Leben ein Ende gemacht. Den leichten Witzeleien Haug's fehlt, mitunter etwas sehr stark, Geist und poetischer Anhalt; er ist jedenfalls viel schwächer als Kästner, den er sich zum Muster genommen. In

die Fußstapfen des letztern ist Weisser getreten. Von den noch lebendeu Dichtern haben Wilhelm von Blomberg, Heine, Graf Platen, Börne und Saphir unstreitig das meiste Talent zur Satire. Blomberg ist nur zu allegorisch.

Zu der Nebengattung des Satirischen gehören die Parodie und Travestie. Beide lassen sich allerdings auch als selbstständige Dichtungen konstituiren, doch setzen sie ihrem Grundwesen nach ein fremdes Dichtwerk voraus, dem sie andre Gestalt oder Form geben. Wichtig ist hierbei, daß das parodirte oder travestirte Kunstwerk, das als vorausgesetzt gedacht wird, allgemein bekannt sei, denn eben darin, daß man bei'm Hören einer Parodie und Travestie das umgewandelte Gedicht geistig mithört, und dem Gange der lächerlichen Entstellung ungehindert folgen kann, daß die Phantasie den Werth von Ernst und Scherz vergleichend zusammenstellt, darin liegt der Reiz, den diese Dichtungsarten auf einige Leser ausüben. Ich sage auf einige, denn viele sind dieser Gattung völlig abhold, und betrachten sie als eine Entweihung des Schönen, was sie denn auch ist, wenn die Parodie blos den Zweck der mikroskopischen Lächerlichmachung, und nicht den höhern einer selbstständigen ästhetischen Produktion hat.

Parodie ist von Travestie, wie häufig beide auch mit einander verwechselt werden, doch we-

sentlich verschieden. In der Parodie wird statt des zu parodirenden ernsthaften Gegenstandes ein anderer Gegenstand gewählt, aber der Mechanismus und überhaupt die Form des ursprünglichen Gedichts beibehalten. So besitzen wir ein Lied vom Kaffee als Gegenbild der Glocke. Hier ist statt des von Schiller behandelten Gegenstandes ein anderer gewählt; das Versmaaß, die Gedankenverbindung und der ganze Verlauf des Gedichtes sind aber so geblieben wie Schiller sie erfunden, nur mit Anwendung der ernsten Worte auf den gewählten spaßhaften Gegenstand. Das Umgekehrte ist bei der Travestie der Fall, hier wird der Gegenstand des ernsthaften Gedichts beibehalten, der äußere Mechanismus und die Form aber werden in's Komische verwandelt und dadurch auch der Gegenstand selbst lächerlich gemacht. So ist Blumauer's Aeneis eine Travestie, denn der Held Aeneas und seine Abentheuer sind geblieben, aber die Form, unter der sie vorgetragen werden und worin sie eingekleidet sind, so gehalten, daß der Held selbst, sammt Allem was er thut, komisch wird.

Das Muster einer Parodie in dramatischer Beziehung ist Mahlmann's Herodes vor Bethlehem, der komische Antipode der Kotzebue'schen Hussiten vor Naumburg.

IX.

Zur Würdigung H. Heine's.

Wenn der Mensch im Gebiet der Kunst seine Gefühle als Ausströmungen des Individuums, mit nächster Beziehung auf dieses, ausspricht, entsteht die lyrische Poesie; steigert er Gefühle zur Handlung und gibt ihnen an dritten Wesen Körper und Geist, das Drama; und erzählt er die Handlungen als Ergebnisse, ohne sie aus ihren inneren Motiven zu entwickeln, das Epos. Die Lyrik, als Ausdruck subjektiver Gefühle und Lebenssituationen, ist die älteste, findet sich in den übrigen zum Theil wieder, und war die Grundlage ihres Werdens. In der Kindheit der Kunst denkt der Mensch noch blos an sich, sein Leben, seine Schmerzen und Freuden; seine Anschauungen und Begriffe tragen den Stempel des Selbstgenusses, des Selbstleidens; allmählig wird die Sage wach, man er-

findet Mährchen und Mythen, konstruirt Götter nach irdischen Begriffen, schmückt Himmel und Erde mit wunderbaren Erzählungen aus, und bemüht sich, sie dichterisch nachzuerzählen; erst wenn der Mensch sich über das Leben stellt, wenn er in seine Tiefen schaut, seine Geheimnisse versteht, seine Orakel deutet, dann erst wird das Lied zur objektiven Rede, die Erzählung zur verkörperten Erscheinung, und eine großartige Handlung regelt alle Handlungen.

Die lyrische Poesie fand sich, wie bei den meisten Völkern, so auch bei den Griechen sehr frühe. Liebe freute sich ihrer Beseligung, Lebensweisheit scholl vom Munde der Orphiker, die Götter lächelten der Dithyramben, Päane und Hymnen. Da aber dieses Volk nnr mit Staat und Heimath zusammenhing, so konnte eine Dichtungsart, welche auf den individuellen Charakter zunächst berechnet ist, keinen solchen Eingang finden als diejenige, welche, die ganze Nation in Anspruch nehmend, den Patriotismus der Bürger entflammen oder ihre Gefühle durch Vorführung der Thaten ihrer Ahnen bilden und verfeinern sollte. So kommt es, daß die epische und dramatische Poesie dem Griechen werther waren als die lyrische, im engern Sinne des Worts. Wenn der dircäische Schwan, Pindar, die Hellenen begeisterte, so war es wiederum mehr der heroische und geharnischte Geist, der

über die olympische Rennbahn hinaus in die graue Vorzeit drang, Gegenwart und Vergangenheit verknüpfte und an die Sieger bei den Volksspielen die Thaten der Vorfahren reihte, als das Gemüth des Dichters, das man in seiner Innerlichkeit hätte belauschen wollen.

Die Römer, welche überhaupt nur das Imposante und Majestätische sowohl im Leben als in Religion und Kunst liebten, fanden gleichfalls wenig Geschmack an der Lyrik und bildeten sie eigens gar nicht aus. Horaz, ihr geistreicher Anwalt, der in der philosophisch-humoristischen Epistel Wunderwürdiges geleistet, war in der Sprache des wärmern Gefühls zu sehr Didaktiker, um immer aus dem Gemüthe innerlich heraus zu dichten: auch lehnte er sich, was der selbstständige Lyriker niemals soll, an fremde Stützen an, und die Griechen scheint er sehr stark als Muster vor Augen gehabt zu haben; wenigstens läßt sich das Gegentheil nicht beweisen, und die wenigen übrig gebliebenen Bruchstücke von griechischen Lyrikern finden sich zum Theil in ihm wieder.

Das Volkslied mag wohl zu Zeiten sowohl bei Griechen als Römern in Aufnahme gewesen sein. Wenn auch die singbaren Skolien der ersteren nicht im Munde des ganzen Volkes lebten und also keine Nationallieder waren, so kannten und liebten sie doch, wie alle Südländer, den

Volksgesang, was schon aus dem Umstande erhellt, daß ihnen die Gesetze, welche bei uns in den trockensten Formeln gegeben sind, metrisch aufgestellt wurden, um gesungen zu werden. Die des Solon lebten (nach Aristoteles) noch zu den Zeiten Alexanders des Großen im Munde der Athener. Ein Gleiches wissen wir von den Gesetzen des Sicilianers Charondas. Daß die Römer, besonders in der frühern Epoche ihres Weltlebens, gleichfalls den eigentlichen Volksgesang übten, erhellt aus mehren Stellen bei Livius und in den Fasten des Ovid. Durch das Carmen saeculare des römischen Hauptlyrikers ist bekannt, daß selbst in den späteren Zeiten, als der römische Koloß seine Arme bereits um die halbe Erde geschlungen, es noch Gesänge zu mehren Stimmen und mit Chor gab. Bei den Triumphen der Feldherren und Kaiser wurden Lieder gesungen. Die Oden des Horaz sind aber bestimmt nie gesungen worden, wie viel dieser Dichter auch von Leier, Barbyton ꝛc. spricht.

Durch die Erfindung des Reimes, es mag sich dieser nun zuerst in provenzalischen Liedern oder in alten lateinischen Kirchengesängen finden, kam ein ganz neuer, eigenthümlicher Geist in die Poesie. Es lag ein so hoher Reiz im Gleichklang von Sylbe, Vokal oder Konsonant; Reim, Assonanz und Alliteration harmonirten so ebenmäßig mit der angebornen Melodie der mensch-

lichen Brust, daß sich die Jünger der Kunst jetzt leichter in kleineren Poesieen üben mochten, welche, getragen durch den Wohllaut der Form, nicht blos in der Tiefe und Fülle der Gedanken, wie dieß bei der altplastischen oder darstellenden Dichtung der Fall gewesen, ihr Heil suchen mußten. Als nun vollends das Christenthum sich allmählig über Länder und Völker segnend verbreitete, die Menschen mehr auf die Heiligung des Gemüths als die Feier der Lebenslust achteten, und, strenge auf sich selbst angewiesen und in die eigne Brust schauend, die herrlichen Geschichten von christlicher Liebe, Demuth und Milde kennen lernten; als man dabei anfing, das früherhin knechtisch behandelte, sogar mißhandelte Weib auf die höchste Stufe einer herzinnigen Hingebung und Verehrung zu erheben; als man den Geist nur im Geiste anbeten lernte, und Viele sogar sich dem Wirrwarr der Welt entzogen, um, in das eigne Wesen versenkt, ein dem Heiligen zugewendetes, gemüthlich-beschauliches Leben zu beginnen: da mußte auch die Poesie eine ganz andere Gestalt und Farbe annehmen, und so entstand und bildete sich allmählig diejenige Dichtkunst, welche man zum Gegensatz der plastischen eine **romantische** nennt. Romantische Poesie ist zunächst jede ächte, von nichts Fremdartigem getrübte, rein aus den Begriffen und Gesinnungen einer Nation aufgewachsene Dicht-

kunst, und in diesem Sinne kann z. B. Sophokles ein Romantiker heißen; sie sucht die himmlischen oder irdischen Anklänge, wie sie im Herzen des Dichters leben, wiederzugeben, jedoch weit mehr verschweigend oder andeutend als aussprechend; sie will alles Besungene auf etwas Göttliches und Tiefinneres (Mystisches) beziehn, ist also heilig, weil sie heiligen Zwecken dient, und braucht nur solche Bilder, welche, auf heimischem Boden erwachsen, dem Volke angehören. In der lyrischen Poesie ist Romantik die reinausgesprochene Subjektivität und Individualität des Dichters, der, entfernt von allem Fremden und Angewöhnten, das besingt, was in seinem und seines Volks Sinn und Gemüth als Grundtypus liegt. Und in diesem Sinne wäre die romantische Poesie, mit der so viel Unfug getrieben ist, gewiß die einzig ächte und edelste.

Die romantische Seite der lyrischen Kunst hat sich bei den neueren Völkern, je nach dem verschiedenen Standpunkt ihrer Ausbildung, allmählig entwickelt. Am nationellsten ist sie bei den Engländern und den südlichen Völkern hervorgetreten, bei jenen als Organ des Tiefsinns und als Mittel zur Verbreitung der Volksballade, bei diesen als chevaleresques und galantes Spiel von Anmuth und Liebe. Am weitesten zurück stehn die Franzosen in dieser Hinsicht, und erst in der neuesten Zeit, seit der Schwan Lamar-

tine seine elegischen Nachttöne anschlug, seit der Stern Delavigne mit mildem Ernst leuchtete, und Beranger die heimathliche Muse mit üppigen Rosen umstrickte, regt sich ein anderer, ich möchte fast sagen ein den Deutschen zusagender Geist in dem todten Formenwesen der lyrischen Poesie in Frankreich.

Wie lange die lyrische Kunst auch in Deutschland versunken gewesen, jetzt steht sie auf der ersten Stufe der Ausbildung, und kein Volk der Welt kann sich, was diesen Zweig anbelangt, mit uns messen. Auch hat die Lyrik bei uns vor den andern Dichtarten den Vorzug. Schon das ganze herrliche Mittelalter hindurch hat es gelebt und gehallt im Munde des Volks von begeistertem Singen und Sagen. Selbst unseren großen Heldengedichten, besonders dem Nibelungenliede, liegt etwas rein Lyrisches zum Grunde, was hauptsächlich schon darum vorkommen mußte, da dieß hohe und leuchtende Denkmal altdeutscher Kunst und Würdigkeit nach bestimmten Zeugnissen, deren einige im Liede selbst liegen, allwärts ist gesungen worden. Man hat nunmehr mit großem Fleiß und preishafter Gelehrsamkeit die Gesänge der mittlern Zeit vom 13. Jahrh. an bis auf Luther zu sammeln und herauszugeben angefangen. Auch die älteren lateinischen Kirchenlieder sind bekannter geworden, und die Einsicht liegt vor, wie singbar und melodisch schon

in jenen Zeiten unsre lyrische Poesie gewesen. In den Minnesingern — wer wollte läugnen, daß sie viel getändelt und gewinselt haben — liegt dennoch ein Ebenmaaß des Rhythmus, ein Wohllaut der Sprache, mit Biegsamkeit und Gefügigkeit des Ausdrucks gepaart, die man bewundern muß, ohne begreifen zu können, wodurch diese herrliche Sprache so ausarten konnte, wie es, nachdem die Meistersänger noch zuletzt das herrliche deutsche Wort verehrt und verbreitet hatten, geschah. Die Muse fiel allmählig in Schlaf, immer tiefer, und nur selten von einem zarten Liede Flemming's oder einem Sonette Opitzens wie im Traume umklungen. In der Mitte des vorigen Jahrhunderts erholte sie sich ein wenig vom Schlummer, aber es blieb das Erwachen eines Fieberkranken, dem es im Kopfe wirrt von aufgefangenen und verschwimmenden Bildern. Man ahmte damals die Alten nach, oft mit völliger Blindheit und Thorheit, indem einige Dichter ihren Poesieen sogar denselben Wortausdruck, dabei Konstruktion, Anfang, Schluß u. s. w. vollkommen so gaben, wie es sich bei jenen vorfindet. Es ist in der Erfahrung wie überhaupt in der dichterischen Natur begründet, daß jedem Gedichte, auch dem allerkleinsten, in der Regel eine wahre Begebenheit zum Grunde liegt (bei Göthe's Liedern läßt sich dieß bis in's Detail nachweisen). Wie aber war dieß möglich

bei jener steifen Nachäfferei? Der wird nimmer etwas Poetisches zu Stande bringen, wer, wie Ramler und viele Leute seiner Art es thaten, erst zusehn muß, wie Horaz, der unter einem fremden Volk und unter den verschiedenartigsten Verhältnissen lebte, einen ähnlichen Gegenstand bearbeitet habe.

Göthe und Schiller, besonders Ersterer, gaben uns eine lyrische Poesie, wie sie unserm Volke eigen sein soll. Licht zeugt Licht, der Stral ihres Genius zündete weiter, und brennt jetzt in vielen Herzen als makelloses Feuer. Keine Nation hat so viele brave Lyriker aufzuweisen, wie Deutschland von 1790 (und noch früher) bis jetzt; und ungeachtet des Zeitschriftenwesens, trotz des vielen Reimgeklingels und Geverſels, herrscht noch gegenwärtig ein solcher Aufschwung unter den jungen Dichtern, daß man nur mit Freuden ihre Flüge verfolgen kann.

Gewiß zählt der Dichter H. Heine unter die ehrenwerthesten und genialsten derselben mit, und meines Erachtens steht er als Lyriker neben Göthe, Uhland und Byron. Unter Leuten redlicher Art, welche das Gute wollen und wo möglich befolgen, versteht es sich von selbst, daß weder Vorurtheil noch Parteilichkeit ein Urtheil diktiren könne, und daß man das Werk, die Erscheinung des Verfassers, nicht den Verfasser prüfe und beurtheile. Das Schöne bleibt schön,

das Wahre bleibt wahr, am Freunde wie am Feinde. Ich gehöre aber zu den ältesten und vertrautesten Jugendfreunden Heine's.

Heine ist einer von denjenigen Dichtern, die durch mannichfache Leiden, meist unverschuldete, in die Dornen der Poesie hineingejagt wurden, um als Nachtigallen zu singen und zu sterben. Wollte er die Nacht des Lebens aufsuchen, oder überraschte sie ihn am Morgen des Glückes: genug, seine ganze Jugend war nur ein Wechsel von Irrsal, das erst seine Aeltern, dann ihn betraf; eine finstere Ansicht aller menschlichen Dinge prägte sich früh seinem Charakter ein, vielfache Reisen und Umherschleuderungen durch Thorheiten, von denen die wenigsten Jünglinge frei bleiben, lehrten ihn Welt und Menschen bald kennen, von einer, wie ihm däuchte, unangenehmen Seite kennen, und eine sonderbare Liebe kam hinzu, brennende Naphtatropfen in den See seiner Brust zu schütten. Mit einer glühenden Einbildungskraft, die ihm als Geschenk der Natur zugefallen, drang und wühlte er sich in die Abgründe des Daseins; hier baute sich seine Muse ihren Palast, im Reiche der Nacht und des Traumes wurde sie heimisch, hier blitzten die Krystalle seiner Thränen, rieselten die Tropfsteine seiner Wehmuth, graute der Basalt seines Schmerzes, gleis'ten die Flammen seiner Verzweiflung und höhnten die Gnomen seiner Ironie, und

Thränen, Wehmuth, Schmerz, Verzweiflung und Ironie schliffen sich zu Diamanten der Lieder am Prüfungssteine seines guten Herzens. Dieses Herz ist wirklich ein gutes, und ein so treubiederes, wie ich, seit Jahren mit dem Dichter auf's Innigste vertraut, selten eins auf Erden gefunden; der Dichter aber schämt sich seiner Gutmüthigkeit, er will absichtlich seinen Zeitgenossen eckig, wild, und verdorben erscheinen, und die Sucht, sich selbst in einem schlimmen Lichte darzustellen, ist bis zur Schwachheit in ihm aufgereift. Es geht ihm wie manchen Männern, die sich schämen, wenn sie einmal geweint haben, weil es, wie Schlegel in den Charakteristiken mit Recht bemerkt, Menschen gibt, die nicht ohne widerliche Verzerrungen weinen können, wenn ihr Gefühl auch das mildeste und edelste wäre. Aus diesem unedlen Gefühl der Schaam, ein sanftes und rührendes Gefühl preisgegeben zu haben, entsteht bei Heine das Bestreben, der Aussprache des Heiligen eine kleine-Lästerung nachzusenden, seinem Amor immer eine Schellenkappe, oder seiner Grazie den Klumpfuß beizugeben. Sein Lob wird Ironie, sein Tadel Humor, jede Zusammenstellung ist Witz, auf Liebe folgt Hohn, auf Entzücken Schlangenbiß oder doch der schwellende Stich der Wespe — und dieß Alles ausgesprochen in Liedern, die auf das Seelenleben des Verfassers anspielen! Aber in all diesem

unmuthigen steinernen Schmerz, in diesem gigantenähnlichen Anstürmen gegen die Sternenruhe des ewigen Himmels, offenbart sich auf der andern Seite eine Kraft, Neuheit und Energie des poetischen Sinnes, auf die Deutschland mit Staunen und Verwunderung hinblickt. Selbst, wer den Dichter schmäht, freut sich am Anziehenden der Dichtung, und erkennt an, hier sei neues Baugeräth aufgeschichtet zu einem Tempel des Apollo.

Um Heine'n schon in seiner gegenwärtigen Kunstperiode liebzugewinnen, ist es fast nöthig, ihn persönlich zu kennen. Freilich ist die liebenswürdige Seite seines Wesens so schalkhaft versteckt, daß es schwer hält, ihrer habhaft zu werden. Ist dieß aber einmal der Fall geworden, so genießt man den originellsten Menschen, den ich mir denken kann, einen Menschen, dessen Charakter nicht auf der Oberfläche schwimmt, sondern der studirt sein will, um selbst während der Dauer eines langjährigen Umgangs begriffen zu werden. Eitelkeit und Stolz, die man ihm so oft vorwirft, sind vielleicht zwei Tugenden seines Wesens.

Wir wollen jetzt die Schriften von Heine der Ordnung nach durchgehn, wie sie erschienen sind. Er gab zuerst heraus: »H. Heine's Gedichte. Berlin, bei Maurer 1822.« Zur Zeit, wo diese Gedichte erschienen, und noch einige Jahre früher,

wo sie, zum größten Theil auf der Universität, geschrieben wurden, hörte man in Deutschland oftmals die Leute klagen, wie das ganze damals herrschende Dichterwesen nur eine Wiederholung sei von längst bis zum Ueberdruß besprochenen Gefühlen, und wie es Thorheit und Unverstand verrathe, sich mit der Muse der Gewöhnlichkeit, mit dem alltäglichen Reim- und Verswesen die edle Zeit zu vertreiben. In jenen Jahren waren die schmerzlichen Klänge Byron's, erst von dem britischen Eiland, und dann aus Italien und Griechenland, nach unserer Heimath herübergeklungen, und alle Herzen, einer kräftigen Dichterkost bedürftig, horchten auf nach den gewaltigen und riesigen Glockentönen jener dichterischen Musik, die wundervoll gegen den Himmel schlug, den sie versuchte. Wir wollen diese Theilnahme dem deutschen Publikum nicht verargen, wohl wissend, daß der strenge und feste deutsche Sinn sich eher mit dem, gleich dem Klima, trüberen und neblichteren englischen verträgt, als mit spanischer Grandezza und italischer Heiterkeit; sind jedoch geneigt, hinzuzusetzen, daß B. in einer Zeit auftrat, wo ihn nur die Geweihten verstanden, nnd der Haufe vielleicht nur Das bewunderte, was er grade verdammte.

Daß Heine ein Anhänger Byron's ist, mit dem man ihn so oft verglichen, zeigt schon der Umstand, daß er mehre Stücke des Lord übersetzt

und seinen Gedichten beigefügt hat. Er scheint auch, was die schroffe und bis in's Verzerrte gehende Schilderung des höchsten Schmerzes betrifft, bei B. in die Schule gegangen zu seyn; allein dieß Alles findet sich bei H. nur in einzelnen Stücken, und das Ganze trägt zwar die schwarze Farbe, läßt aber keinen solchen grausen Eindruck zurück, wie dieß bei Byron'schen Schilderungen der Fall ist. Ob aus Mangel an gleicher Kraft, oder, weil es einem Deutschen doch schwer bleibt, sein ganzes zerrissenes Innere zu schildern, sei vor der Hand unentschieden.

Heine's Gedichte beginnen mit einem Cyklus: »Traumbilder.« Sie sind halb Lyrik, halb Ballade, und dennoch wieder keins von beiden. Ihr Verf. scheint es absichtlich darauf angelegt zu haben, eine eigene neue poetische Gattung zu bilden, welche wohl Beifall, aber schwerlich Nachfolger finden wird. Der Traum, jener Antipode der Wirklichkeit, worin das Glück Unglück, und das Unglück Glück bedeutet, ist ein zu unbestimmtes Aufblitzen der betäubten Phantasie, ein zu unbehaglicher Zustand, — besonders, wenn er, wie bei H., nicht in letheische Thalgefilde, wo Sommervögel um die Locken der schlafenden Schatten fliegen, sondern in des Tartarus Abgründe führt, wo die Schlange hinter den Versen lauert und der Herr mit dem Pferdefuße auf feurigem Sessel dominirt, als daß er für die

Poesie auf die Dauer Glück machen könnte. In H. Traumbildern spielen nächtliche Unholde, aus der Todeskammer steigend, ihr grausiges Spiel; und manchmal sträuben sich die Haare, wie wenn der Alp uns heimsucht. Allein ironisch möchte man hinzufügen, daß man nur auf den Glockenschlag Zwölf zu warten braucht: denn die Mitternachtsstunde macht in den meisten dieser Stücke der tollen Geisterwirthschaft ein Ende und befreit den Leser von seiner Angst. Ich halte es für einen Fehler, daß die in jenen Bildern vorgeführten Larven und Fratzen sämmtlich und plötzlich durch einen Coup zur Ruhe gebracht werden und entschwinden: gleich einem Marionettenspiele, wo allerlei bunte Figuren auftreten, sich durcheinanderdrängen, und nach dem Befehl des Guckkastenmeisters hinter der Gardine wieder abmarschiren. Die Spache mag noch so herrlich, die Bilder mögen noch so richtig gezeichnet und aufgetragen seyn, das ganze Gemälde ist dennoch von keiner bleibenden Dauer, indem plötzlich Jemand hinzutritt, Alles durcheinander wirft und verwischt. Nicht mit Unrecht rügt daher Immermann, daß in jenen Stücken blos eine galvanische Nervenerschütterung, ein Aufreißen tiefliegender und verborgenbleibensollender Empfindungen bezweckt werde. Und dennoch gefällt diese Poesie und reißt zur Bewunderung hin, und führt deutlich und klar es vor Augen, was

ihr Verf. sagen will und deutlich Jedem sagt, nämlich: daß das Ueberwerfen mit dem kindlichen Glauben, daß der Unglaube, der dennoch gerne glauben wollte, zuletzt einen gräßlichen Zwiespalt in der menschlichen Brust hervorbringt, welcher in der Liebe nur die Hölle, in dem Mitmenschen nur den Teufel und in den Genüssen des Lebens jenes brennende Feuer fühlen macht, bei dem nur Wärme für die Sinne, keine für das Herz ist. Wer auch vom Leben hart gerüttelt wurde, wer auch ein irdisches Glück verlor, wer auch mit dem schlaffen Faulwesen der Zeit hadert, und hienieden Das nicht findet, was einst ein rosiger Knabentraum ihm verhieß: der soll dennoch den Schmerzensgefühlen nicht unterliegen. Ist es erlaubt, Vergleichungen anzustellen, so ist bekannt, wie auch Dante sein ganzes Leben hindurch von Liebe zu seiner Beatrice und von Haß gegen seine Feinde zerrüttet war, sich endlich der Muse in die Arme warf und uns an ihrer Hand durch die Hölle führte, aber auch wieder zum Paradiese erhob! Heine giebt uns wohl die Hölle seines und unseres Innern zu schauen, erwärmt und erleuchtet uns aber nicht durch Himmels- und Gottessonne. Wie wurde Cervantes vom Leben gepflügt, ruft Jean Paul in der Vorschule, wie Shakspeare? Trug letzterer aber, frage ich weiter, seinen Unmuth, seine Wuth in seine Poesie über? Wohl that er

das, aber, nur als Abschattung der Charaktere im Drama. Und dahin paßt sich auch Alles, was man mit einem Worte Lebensschlacke nennen möchte. Aus der Lyrik aber muß eine solche Lebensschlacke heraus, der reine geläuterte Liebe-mensch, der mit Gott versöhnte Gläubige dort leuchten und stralen, nicht der hassende Ungläubige und der verzerrte Unglückliche.

Warum denn gefällt die Poesie dieser Traumbilder so sehr? Warum, dient als Antwort, sieht Mancher lieber die Schreckensgruppen des Laokoon und der Niobe als einen Antinous und einen Homeruskopf? Die Meisten lesen auch das Bizarste, selbst das Abscheuliche gern, wenn es nur genial vorgetragen ist.

Für's Erste ist es also der Inhalt, welcher H. Dichtungen anziehend macht. Das Zweite aber, was uns so sehr erfreut, ist die herrliche, leuchtende, kühne, romantische Poesie, welche im Garten der Heine'schen Muse blühet.

Wie ein bewanderter Meister versteht er es, seine kecken großartigen Gedanken klar und deutlich in Worte zu bringen. Ohne Schwall und Farbenüberfluß reihen sich die einzelnen Bilder besonnen aneinander, er ist interessant, selbst wenn er gegen die Technik in Kleinigkeiten fehlt. Die Versmaaße zu den Traumbildern sind wie die der englischen Balladen sehr einfach; nur

zwei Stücke darunter sind in Sonettenform gearbeitet und stechen dadurch grell gegen die andern ab.

Schade, daß ein solches poetisches Genie seiner Phantasie keine freudigere Richtung geben konnte. Diese Dichtung ist und bleibt ein goldig wogendes Waizenfeld, auf dem aber, zwischen edler Saatfrucht, gar viel Gift und Unkraut in den schönsten und schillernsten Farben wuchert. Die Sonne, so darüber leuchtet, ist nicht sanft und thränentrocknend, sondern ein brennender Mittagsstral, der das Haar auf dem Haupte versengt und im Haupte selbst Wahnsinn erzeugen kann. Bald sieht der Dichter sein Grab zurecht machen, bald liegt er ein Lebendigbegrabener in der Gruft; hier flucht er seiner Geliebten vor dem Trauungsaltare, dort verschreibt er seine Seele dem Bösen, um eine Nacht ihr Buhle sein zu können; einmal kommt der Teufel mit seinem Gefolge und traut ihn mit seiner Geliebten, ein andermal erwacht der gute Geist, er möchte zurückkehren, kann aber nicht, und stürzt sich verzweifelnd seinem argen Dämon in die Arme; in einem Bilde verblutet sein Herz während des Anschau'ns, wie sein Rival Hymen's Festnacht begeht, in dem andern beschleicht ihn selbst das blutlose Bild seiner Geliebten und flüstert nächtliche Beschwörungsworte. Wen solche bleiche Gemälde der Phantasie in der Wirklichkeit ver-

folgen, der ist fieberkrank zu nennen; aber derjenige Dichter, der uns dieselben mit solcher Pracht wie hier geschehen als Poesie wiedergeben konnte, der hat doch noch seine ruhigen und hellen Stunden.

Heine's Traumbild »Die Hochzeit« erinnert an das berühmte Traumsonett, welches Dante vor dem Tode seiner Beatrice machte, so daß ich nicht unterlassen kann, den Inhalt desselben mitzutheilen. Amor erschien dem Dante im Traume, umgeben von einem feurigen Nebel, der das ganze Zimmer erfüllte. In seinen Armen schlummerte ein Mädchen, leicht umhüllt von einem blutfarbenen Kleide. Sie hielt ein brennendes Herz in der Hand, Amor zeigte Dante dieses Herz und sprach dazu lateinisch: ecce cor tuum! Das Mädchen erwachte, und Amor nöthigte sie, das brennende Herz zu verschlucken. Ungern entschloß sie sich dazu. Bald darauf versank sie in tiefe Trauer, und Amor entschwand mit ihr gen Himmel. *) — »Die Brautnacht« ist eins der originellsten Gedichte, das die neueste lyrische Dichtkunst aufzählen kann; nur hat es den einen Fehler, den man schon als Grundcharakter sämmtlicher Heine'schen Gedichte rügen muß: es ist blos häßlich schön. »Der Kirchhof« ist die Krone der

*) Vgl. Bouterweck's Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit. Bd. 1. S. 57.

ganzen Sammlung, ein kleiner Liederroman, volksthümlich und charaktervoll gehalten. In den Liedern des Schneiders, Räubers, Schauspielers, Studenten, Dieners, Jägers und Spielmanns, so wie in dem Chore der Geister liegt so viel Wahres, Ergreifendes und Tragisches, daß man dieses Gedicht ein Meisterstück in der Callot'schen Manier nennen darf. Eberhard v. Groote zu Köln schrieb, gewiß mit nächster Beziehung auf den Kirchhof, ein Gedicht, das hier mitgetheilt werden soll, da sich in ihm eine Wahrheit ausspricht, die Heine nicht anerkennen will.

Wie Rosen still verdüften
Geküßt vom Frost der Nacht,
Wie aus den blauen Lüften
Verwais't das Vöglein klagt;
So mag die Liebe klagen,
Traf sie der Schmerz zu hart,
Mag aller Welt es sagen,
Wie ihr so wehe ward.
Da ist auch schön ihr Weinen
Und ihre Wehmuth Lust,
Gern wird sich ihr vereinen
Noch manche treue Brust.
Doch wo nur Teufel heulen
Um Rad und Rabenstein,
Da kann die Lieb' nicht weilen,
Dort weilt der Graus allein.

Der zweite Abschnitt in der Sammlung der Heine'schen Jugendgedichte besteht aus Minne-

liedern. In ihnen, wie überhaupt in allen Liedertönen unseres Dichters, ist es die unglückliche Liebe, deren Schmerz durchbricht und siegt oder untergeht. Nichts Todtes, nichts Ebnes, nicht Gedehntes belästigt: überall Leben, wenn auch krampfhaftes Leben, überall Gluth der Empfindung und bestimmte Richtung der Phantasie. Minne, das schönste Wort, das wir Deutschen kennen und von welchem Jahn fragt, ob ein Volk ein ähnliches habe, Minne ist der Grundakkord, aus dem die übrigen Klänge und Weisen traurig und wehmüthig spielen.

Mit S. 65 beginnt ein Cyklus Romanzen. Zur eigentlichen Romanze besitzt H. kein solches Talent, als zum Traumbild und Minnelied; man findet darin, besonders wenn man mit seinen Lebensschicksalen vertraut ist, überall und immer den Dichter selbst wieder, und kein Mensch würde ihm's verargt haben, hätte er manche derselben unter andere Rubriken gebracht, so wie es ihm aber auch Niemand verargt, daß sie grade unter der Rubrik Romanzen stehn. An Werth sind sie ziemlich ungleich: man kann deutlich verschiedene Perioden unterscheiden, in denen sie gedichtet worden sind.

Die »Minnesänger« (S. 93) ist eine bildliche Entwicklung derselben Idee, welche in Schiller's Allegorie »das Mädchen aus der Fremde« enthalten ist.

Der vierte Abschnitt ist überschrieben: Sonette und vermischte Gedichte. Die Sonette sind darunter der wichtigste Theil. Nur erwarte man in ihnen keine weichen Klagen, keine leisen Seufzer, keine verhehlten Thränen. H. hat das Sonett, besonders die Fresko-Sonette, »geharnischt« auftreten lassen, mit Haß und Liebe und gegen Haß und Liebe kämpfend, und hat dadurch dem Leser eine weite Aussicht in das Innere seines Lebens eröffnet, an dessen äußerstem Punkte er sich als Gekreuzigter der Menschheit (S. 118) und Liebe (S. 123) darstellt. Milder ist der Sonettenkranz an A. W. von Schlegel (S. 107), den Mitbegründer der neuen romantischen Schule; das literarische Streben dieses Mannes nach Wiedererweckung altdeutscher Zeit und Kunst, sein Verdienst als Uebersetzer des Shakspeare, Calderon und der italienischen Dichter, seine neuesten Bewerbungen um den Schatz der indischen Elementarpoesie, werden kurz aber treffend gewürdigt. Am schönsten, klarsten, und herzlichsten sind die beiden Sonette an des Dichters Mutter (S. 117), ein Rosenkranz durch die Kinderhand zum Beten geschlungen.

Der fünfte und letzte Abschnitt enthält Uebersetzungen aus Byron's Werken, und soll, wie der Verf. in einem Nachworte bemerkt, als Probe dienen, wie derselbe einige englische Dichter in's

Deutsche zu übertragen gedenkt (was jedoch bis jetzt unterblieben ist).

Das zweite Werk Heine's hieß: »Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo.« (Berlin bei Dümmler 1823.) — Das lyrische Intermezzo besteht aus 66 kleinern Liedern, meist erotischen Inhalts, mit Vorwaltung einer epigrammatischen Schärfe und einer ironischen Verspottung seiner selbst und seiner Liebesgefühle, und in diesen bittern Hohn hineingewebt der Blumensammt der Poesie, gleich Veilchen zwischen dem Moose eines verschütteten Grabes. Der Tragödien sind zwei, erstens: William Ratkliff (einaktig.) Wie in allen Gebilden der Heine'schen Muse, ist auch in dieser Tragödie Liebe die dunkle Gewalt, welche zwei Herzen aneinander zieht, sie zerreißt, und im Tode der Vereinigung verbluten läßt. Das Stück verräth, außer dem poetischen, einiges dramatische Talent. Die wahnsinnige Margarethe ist als singende Zuschauerin beim Werk der Nemesis frappant hingestellt. In Heine's dramatischem Gedicht Almansor, das nie für die Bühne bestimmt war, ist die Sprache ein Denkmal von der Lenk- und Biegsamkeit des deutschen Wortes. Allein nicht nur schöne Worte und Klang sind es, wonach H. jagt, auch Präcision und Deutlichkeit werden damit verbunden; die Gefühle sind zwar durch gehäufte, orientalisch-reiche Bilder ausgesprochen, aber ohne

Schwulst, wie sehr sich auch die Sprache zum Pathos, der vorherrscht, versteigt. In der Diktion der Tragödie erkennen wir auch einen Theil des Charakters der handelnden Personen. Diese sind sämmtlich wirkliche oder ehemalige Mauren; da wir aber über dieses Volk wenig geschichtlich Wahres haben, so hat der Dichter dasselbe aus orientalischen und occidentalischen Elementen universalhistorisch konstruirt, als eine Mischung von Arabern und Europäern, in denen nordischer Ernst mit heitrem morgenländischen Farbenschimmer und Wüstenfeuer verbunden ist. Das Christenthum spielt in dieser Tragödie eine bedeutende Rolle, die verschiedenen Religionsparteien stehen kämpfend einander gegenüber, damit uns die Katastrophe die Wahrheit der Worte zeige:

— — Ausgereutet wird
Die Lilje und die Myrthe auf dem Weg,
Worüber Gottes goldner Siegeswagen
Hinrollen soll in stolzer Majestät.

Das meiste Aufsehn erregten Heine's Reisebilder, wovon einige Bände nebst einem Nachtrage (Hamburg bei Hoffmann und Campe) erschienen sind. Sie zerfallen in einen poëtischen und prosaischen Theil, die humoristische Einkleidung ist beiden gemeinsam. In jenem finden wir ganz dieselben Ideen, dieselbe Bildergluth, dieselbe Keckheit und wunderbare Nachdrücklichkeit wie in dem Intermezzo, Alles nur noch un-

gezügelter und fesselloser, und mitunter ein bis zur abstrusen Lächerlichkeit sich verirrendes Haschen nach Originalität. In den Traumbildern und Romanzen kündigen sich unbekannte Lebensverhältnisse des Dichters so geheimnißvoll an, daß sie der größern Zahl der Leser schwerlich verständlich sein werden: es sind poetische Perlen, aber sie ruhn im Abgrunde des Meers und sind nur für den kühnen Taucher in die mitternächtlichen Finsternisse sichtbar. Nordseebilder, bald Lieder- bald Odencyklus, halb ernst, halb ironisch, Mephistopheles mit Gretchen Hand in Hand, schließen sich an.

Der prosaische Theil ist minder interessant. An Witz und Laune fehlt es zwar nicht, und die bittersten Sarkasmen werden ausgesprudelt, aber so oft auf Kosten des Heiligen und Ehrwürdigen, daß der Eindruck des Ganzen ein höchst fataler wird. Schon im 2. Theil nehmen die einzelnen Aufsätze einen publicistischen Charakter an, und die meisten Reisebemerkungen streifen an's Gebiet der Politik, wie volksthümlich-groß der Panegyrikus auf den todten Kaiser und die Philippiken gegen seine Feinde auch sein mögen. Man denke sich übrigens unter diesen Bildern keine pragmatischen Darlegungen gesammelter Reisenotizen, keine Statistik oder Beschreibung von Städten und Ländern: nur die poetischen Eindrücke einer Reise, und was sich Buntes in

Bildern, Gedanken und Tönen daran knüpft, sind ausgedrückt, eine Harzblume ist hinreichend, den Verfasser eine geraume Zeit zu beschäftigen; eine auffallende Physiognomie, die ihm begegnet, läßt ihn die wunderbarsten Betrachtungen über die leserlichen Charaktere der Gesichtsschrift anstellen; kaum hört er eine murmelnde Quelle, so rieselt sie auch schon über den brennenden Abgrund seiner Brust, und die dunkeln Stoffe entwickeln sich auf der Oberfläche als Heilquelle der Poesie; der Anblick einer Citrone bei einer Obstkrämerin zaubert ihm ein Italien vor, der Anblick eines Delinquenten macht ihn über die englische Verfassung sprechen, ein Blick in die Sterne läßt ihn die Aussprüche einer höhern Jury über uns vernehmen; kurz, Heine bleibt, wo er reis't, sei es in Deutschland, Polen, Italien oder England, immer Heine, immer Dichter; ja, wie Thomson den Frühling hinter dem Ofen besang, könnte er Länder beschreiben, ohne sie gesehn zu haben, er würde dieselben geistreichen Betrachtungen anstellen, die sich ihm jetzt in der wirklichen Anschauung dargeboten. Ueberall weiß er auf seinen Reisen die entgegengesetztesten Begriffe zu verknüpfen, und in dieser Zusammenstellung liegt sein Witz; aber dieser Witz kommt meist aus dem Herzen, und wird Ironie oder Humor. Die Armuth der Deutschen an humoristischen Schilderungen hat den Reichthum

der Heine'schen um so eminenter gezeigt, und da sich mit dieser launigen Darstellungsgabe das Talent eines bilderreichen, gewandten und selbst in seiner Muthwilligkeit mit Fleiß behandelten Styls verbindet, so ist es erklärlich, warum Deutschland das Erscheinen der Reisebilder mit so viel Wohlwollen und Aufmerksamkeit begleitete. —

Das im J. 1827 zu Hamburg erschienene »Buch der Lieder« ist eine Sammlung der früheren vereinzelten Dichtungen Heine's, mit Weglassungen und Verbesserungen, und in einer planvollen Zusammenstellung.

Die letzte Schrift von Heine ist ein taktloser Angriff auf den Adel. Alle aufrichtigen Freunde Heine's bedauern, daß er anfängt, sich um eine Popularität zu bewerben, die die schnödeste und vergänglichste von Allen ist. Er lebt augenblicklich zu Paris.

X.

Andeutungen zur Beurtheilung einiger der bekanntesten Opern, Operetten, Singspiele und Oratorien; vorzüglich in literaturhistorischer Hinsicht.

1. Don Juan, von Mozart. — Die Sage von Don Juan ist eine spanische Ursage, und mit Charakter, Sinnesweise und Glaubensart dieses Volks innig verzweigt. Bei den südlichen Völkern, wo alle Leidenschaften einen excentrischen Charakter annehmen, und wo der Hang zur Sexualverirrung, zur Eifersucht (wie z. B. beim Othello) und Rache, weil in größerm Maaße vorhanden, darum auch eine stärkere Ahndung nach den Gesetzen der moralischen Weltordnung verdient, ist die Sage, daß ein Wüstling, der durch die Sinnlichkeit gefrevelt, dem leibhaftigen bösen Prinzip verfällt, ebenso

stammgemäß und national, als bei den geistigeren asiatischen Völkern und den Deutschen die Sage von einem andern Sünder, der, weil er an die übersinnliche Welt sich mit vermessener Hand gewagt, in die nämliche Strafe und Todesart verfällt, wie sein spanischer Schicksalsverwandte. Eine Aehnlichkeit zwischen den Sagen von Don Juan und Faust, auf die, wenn ich nicht irre, Franz Horn zuerst aufmerksam gemacht, und die Nikolaus Vogt, und weit später Grabbe in poetischen Darstellungen anschaulich zu machen wußten, ist daher eben so deutlich vorhanden als der gemeinschaftliche Stoff tragisch ist. Die von Don Juan knüpft sich noch heut zu Tage in Spanien, seiner Heimath, an gewisse Oertlichkeiten; ebenso in Frankreich; eine Chronik bezeichnet z. B. das alte Bergschloß Gullien du Desert, unweit Montpellier, als Don Juan's Aufenthalt, wo er, so heißt es, dieselben wilden Abentheuer der Gewalt der Liebe fortsetzte, denen er früher in Spanien nachgezogen war. Tirso de Molina (er war ein Zeitgenosse Calderon's und soll eigentlich Gabriel Tellez geheißen haben; seine Komödien umfassen 5 Bände, Madrid 1636) war der Erste, der die Geschichte Don Juan's dramatisch bearbeitete; sein Stück ist höchst selten geworden, wir besitzen zwar eine Uebersetzung desselben von Vulpius unter dem Titel: »Don Juan der Wüstling«

(Penig 1805), dieselbe hat aber, wie mir ein junger Literator nachwies, der eine Abschrift des spanischen Drama's bei L. Tieck genommen, mit dem Original nur eine schwache Aehnlichkeit. Darauf brachte Moliere die alte Kunde von dem frivolen Spanier und seinem Geisterschmause im J. 1665, kurze Zeit vor seinem Tode, unter dem Titel: »Le Festin de Pierre« auf das französische Theater. Sein Stück war in Prosa geschrieben, und gefiel nicht besonders, namentlich wegen der vielen, einem Gottlosen in den Mund gelegten Lästerungen, die er deßhalb später auch tilgte. Schon sein Titel ist höchst unnatürlich, da nicht das Gastmahl (Festin), sondern der Gast selber von Stein ist; der Irrthum ist durch Moliere's Mißverständniß des spanischen El convivado de piedra entstanden. Th. Corneille fand sich nachher angetrieben, die Moliere'sche Komödie mit kleinen Veränderungen in Verse umzudichten. Goldoni, der gleich Gozzi seine meisten Sujets von der spanischen Halbinsel herüberholte, schrieb ebenfalls einen Don Juan; endlich benutzte ein Italiener, mit dem Mozart befreundet war, den Stoff zu einem Operntext, den letzterer im Winter des J. 1787 zu Prag komponirte. Bekanntlich erklärte Haydn, der der ersten Vorstellung des Don Juan zu Wien beiwohnte, Mozart für den größten aller lebenden Komponisten. Die Welt

hat mit einem einstimmigen Ja dieses Urtheil genehmigt, und Don Juan gilt, wo Herzen fühlen und Geister erkennen, für die Oper der Opern. Und in der That vereinigt dieses Kunstwerk Alles, was wir an anderen im Einzelnen bewundern: es ist zugleich groß und lieblich, erhebend, heiter und zerknirschend; das Leben und eine Welt sind in diesen Tönen fast plastisch ausgeprägt, und alle Stimmungen, Charaktere und Gefühle haben eine eigene dramatische Sprache gefunden; Liebe, Haß, Rache, Hohn, Verzweiflung, frevelnde Weltlust, Buhlerei, schmachtende Zärtlichkeit, Spott, Vermessenheit und Vergeltung drängen in wunderbarer Geschiedenheit aufeinander; welch ein Abstand zwischen Anna's ernster Frauengröße, die nur andeutet, wie eine geheime Liebe ihr Inneres zerreißt, und Elvira's lautem Schmerz, der bei ihr, wo der Schleier der Zucht bereits gefallen, in unverhaltenem Ausdruck sich kund gibt und zwischen dem Gefühl der Rache und Liebe, der Aufrichtung und Schwäche hin und her fluthet; zwischen Don Juan's höhnischer, schadenfroher, männlichkecker, unerschütterlicher Vermessenheit und der zierlichen Weltklugheit und Gefühlsweichheit Don Ottavio's; zwischen Leporello's verschmitzter Gewandtheit und Schlauheit, und Masetto's treuherziger Natürlichkeit, die an der zierlichen und immer von Anmuth überkleideten Lüsternheit sei-

ner Braut eine vortreffliche Folie findet; und wie grausenhaft durchdonnernd in all diesem weltlichen Treiben, wo die Sünde für den Moment zu triumphiren, der gröbere Sinn über die höhere Sitte zu siegen scheint, das personifizirte Fatum in der Gestalt des todten Gouverneurs, der, wenn auch nicht mit eiserner, doch mit kalter Marmorhand erst warnend und mahnend, dann furchtbar und als Rachedämon, das Richteramt übt über ein Menschenleben, das aus Liebe gefrevelt hatte an der Liebe und mit frecher Hand zertrümmert ihre heiligsten Eigenschaften, Treue, Tugend und Glauben an sich und Anderen. Diese als Charaktere herrlich isolirten Persönlichkeiten geben in ihrem musikalischen Zusammenwirken zu noch gesteigertem Staunen Veranlassung, Alles ist rein aus der Situation und aus den inneren Zuständen heraus komponirt, jedes ausgedrückte Gefühl vertritt sich durch sich und ist schon in den Tönen so markirt, daß es des begleitenden Wortes kaum bedarf; ja, eine geistreiche Kritik hat mit Recht in dieser Musik unendlich Vieles entdeckt und errathen, wovon der Text schweigt, und mit voller Gewißheit darf man aus ihr heraushören, daß Anna den Don Juan liebt, daß dieser sein besseres Innere nur übertäubt und aus Liebe sündigt, weil ihn eine frühere Liebe zerrissen und elend gemacht, und daß so viele Stellen, wo in der

Musik des Wüstlings und seines Gefährten ein sanfteres Gefühl hervortritt, nur eine elegische Betrachtung sind, daß das Schöne so untergehen kann, und ein Klaglied über den in einem mit vorzüglichen Eigenschaften ausgerüsteten Manne erwürgten Sittlichkeitsengel. Niemand hat die Kritik über Don Juan genialer geübt, als der Dichter der »Phantasiestücke in Callot's Manier« (Bd. I. S. 119—141), indem er, wie Schlegel und Tieck in den Geist Shakspeare's, in die erhabene Arbeit des musikalischen »Kindengels« eingedrungen und ihre Bedeutung mit jenem Wortzauber erklärt, der seine Abhandlungen über Musik so angenehm durchspielt. Zum wahren Verständniß des Don Juan ist die Kenntniß seiner Erzählung, eines Denkmals deutscher Phantasiefülle, unumgänglich nothwendig, so wie auch der wahre Sänger und Schauspieler, der in dieser Oper mit Würde auftreten will, ihrer nicht entbehren kann. *) Auch Fr. v. Raumer spricht in seiner Herbstreise nach Venedig einige Worte

*) Sehr gründlich ist auch die Beurtheilung des Don Juan von Niklas Vogt (Iris, Frankfurt 1825, Nro. 65—80). Hier sind alle musikalischen Einzelnheiten dieser Oper mit einer Umsicht und Kenntniß entwickelt, die dem geläuterten Geschmack gleichkommen, der sich dabei an Tag legt; und hier mögen unsere Sänger und Sängerinnen lernen, wie der Geist eines Mozart'schen Werks aufzufassen und wiederzugeben sei.

von Wahrheit über die Art, wie Don Juan in Deutschland und wie in Italien aufgeführt wird. Die Ouvertüre wird eingeleitet mit jenen erschütternden Takten, womit der Verstorbene an die Pforte des Sünders klopft. Darauf folgt der Kampf des guten und bösen Prinzips, mit dem in künstlerischem Wechsel sich immer wiederholenden »Kehre um«, übertönt von dem sinnlichen Fortstürmen des Angemahnten. Man erzählt sich bekanntlich von dieser Ouvertüre allerlei Anekdoten. Den vorletzten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, heißt es unter Andern, als die Generalprobe schon vorbei war, sagte Mozart Abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouvertüre schreiben. Seine Frau machte Punsch, setzte sich zu ihm, und erzählte Mährchen, die ihm Thränen in die Augen lockten, wenn es mit der Arbeit nicht voran wollte. Endlich schlief er vor Ermattung ein, wachte um fünf Uhr wieder auf, und um sieben war die Ouvertüre geschrieben. Die Kopisten wurden nur mit Mühe bis zur Vorstellung fertig, und das Opernorchester, dessen Geschicklichkeit Mozart schon kannte, führte sie von den noch nassen Blättern prima vista auf. — In Prag behauptet man (z. B. der dortige Kapellmeister Pixis) diese Erzählung als gewisse Thatsache. Geschehen mag's allerdings seyn, allein wie schön hat Hoffmann darauf hingewiesen, daß Mozart, wenn er zur

Niederschreibung dieser Ouvertüre auch nur wenige Stunden gebraucht, sie doch vielleicht Monate, ja Jahre hindurch in seinem Geiste verarbeitet habe. Hiermit stimmt auch Mozart's eigene mündliche Aeußerung gegen den (damaligen) Orchester-Direktor Kucharz zusammen, die er gegen diesen nach den Proben gethan: »Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen, für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere, Niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwandt, als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig, oft mehrmal durchstudirt hätte.« (Vergl. Lebensbeschreibung Mozart's, Breslau b. Gruson S. 64). — Wenn der Vorhang aufgeht, ist Leporello der erste, mit dem wir bekannt werden. Die Rolle ist so edel als möglich zu halten. Die Gewandtheit des spanischen Gracioso zeige sich besonders in dem unübertrefflichen Bericht der Liebesabentheuer seines Herrn, worin sich Stellen finden, die sogar einen wehmüthigen Anstrich vertragen. Um sich den teuflischen Hohn des Stücks vollständig zu denken, ist (der spanischen Sage gemäß) anzunehmen, daß Leporello, wenn er in Don Juan's Kleidern nächtlich bei Elviren eingelassen wird, den Verrath, den dieser an ihr bereits geübt, verdoppelt und doppelt schändlich

macht. Die Scene ist daher ganz fein und boshaft, nicht aber niedrig-komisch zu halten. Am allerwenigsten aber dürfte ein Scherz Leporello's vor dem Schlusse denkbar seyn, wo seine Angst einen peinigenden Charakter annehmen muß, falls die Unerschütterlichkeit Don Juan's ihm gegenüber im rechten Licht erscheinen und der Posaunenton des Gouverneurs durch Mark und Bein des Zuschauers dröhnen soll. Don Juan und Donna Anna stürzen auf die Bühne, und ein Duett, in dem das gedämpfte Feuer einer geheimen und die wilde Flamme einer vermessenen Liebe brennt, kündigt uns beide als diejenigen Personen an, die in diesem Tonwerk alle Leidenschaften durcharbeiten und ihnen tragisch unterliegen sollen, jener als der dunkle, diese als der lichthelle Pol der Handlung, Don Juan als der Mörder, und Anna als das Opfer eines der mitternächtlichen Gewalt der Liebe verfallenen Lebens. Dieses Duo ist gleichsam der Keim, aus dem die übrigen Tonblumen beider aufwachsen, sowohl die giftigen, narkotischen und üppigwilden des Ritters, als die von Sehnsucht, Gram und Schmerz verklärten seiner Dame. Welch ein musikalischer Geistesflug in Anna's ferneren Gesängen: in ihrer recitativischen Klage um den ermordeten Vater, wo die Töne wie Perlen, Perlen wie Thränen, und Thränen wie Blutstropfen zu rinnen scheinen; in der einzigschönen und un-

nachahmlichen Erzählung ihres nächtlichen Begebnisses; in dem Racheduett; in dem berühmten Maskenterzett und den übrigen Ensemblestücken, deren Werth man kaum durch Worte zu bezeichnen vermag; und besonders in ihrer letzten Arie, die zwar an und für sich völlig undramatisch ist, jedoch selbst in ihrer lyrischen Vereinzelung so Vieles enträthselt und uns einen so tiefen Blick in das Herz des Mädchens werfen läßt, daß wir aus der Stimmung entnehmen können, was die Situation verschweigt. Diese Arie mit ihrer zu Thränen rührenden Melodie ist gleichsam der letzte Schmuck, womit sich die zum Opfertode auserkorne Jungfrau bekleidet, bevor sie ihr Geschick erfüllt. — Der Darsteller des Don Juan soll jung und männlichschön, ein vorzüglicher Sänger und gewandter Spieler, und in jener leichten, frivolen und einschmeichelnden Chevalerie geübt sein, wodurch ein Mann, ohne grobe Mittel anzuwenden, verführt. Da sich diese Eigenschaften selten in einem Sänger zusammenfinden, so ist ein guter Don Juan ein seltener Phönix geworden. — Die schönen Gesänge Don Ottavio's verdecken das Unmännliche des Charakters. Elvira ist die schwierigste Rolle einer schwierigen Oper, eine Rolle, der die ersten Sängerinnen Europa's kaum gewachsen sind. Die geistergleich schwebenden Töne des Vaters sind Klänge eines musikalischen jüngsten Gerichts. Ich halte die Par-

tie des Gouverneurs für das Erhabenste, was Mozart je geschrieben. Wird ihn ein Sterblicher in diesen Klängen je überbieten? Auch Gluck komponirte ein Ballet: »Der steinerne Gast.« Man hat in Berlin, wo Don Juan neben den Gluck'schen und Spontini'schen Opern die würdigste Darstellung findet, öffentlich den Wunsch ausgesprochen, dieses Ballet möge auf's Theater gebracht werden. Hierdurch erhielte man allerdings Anlaß zu interessanten Vergleichungen. — So grausenhaft wie die des Komthurs, so schmeichlerisch und anmuthig ist die Rolle der Zerline. Der Komponist scheint in ihren beiden Arien seinem Gemüthe ein Fest zugedacht zu haben, und läßt eine derselben von Gängen des Cello's begleiten, die die Wollust und das sehnsüchtige Verlangen, welche diesem Instrument zu entlocken sind, im Uebermaaß verschwenden. — Man giebt den Don Juan gewöhnlich nach der ältesten Uebersetzung, obwohl wir eine bessere von Rochlitz besitzen. *) Um dieses Werk ganz genießen zu

*) Es gibt auch eine deutsche Bearbeitung in 4 Akten, welche 1794 zu Amsterdam bei Holtrop erschien. Die neueste ist die, der von Heckel in Mannheim veranstalteten wohlfeilen Steindruck-Ausgabe von Mozart's Werken untergelegte; von welchem Kaliber, zeigen schon folgende Worte Masetto's:

Ei, so krieg du die Kränke,
Ich zerbrech' ihm noch alle Gelenke.
(La briecona la festa
Tocca pur, che ti cada la testa.)

können, wäre zu wünschen, das zweite Finale, welches fast auf allen deutschen Bühnen wegbleibt, würde wiederum allwärts mitgegeben. Dem Effekt eines Feuerregens zu lieb, sollte man doch eine so unsterbliche Tonschöpfung nicht aus ihren Theilen reißen. Wenn Mozart im Finale des zweiten Akts durch anhaltende strafende Choraltöne alle Dissonanzen, die der Kampf des guten Prinzips mit dem bösen erregen konnte, in himmlische Harmonie auflösen wollte, so wäre unser Herz wohl geneigt, ihm, nachdem die glänzenden Aufzüge des Lasters vorüber, in jene Region zu folgen, wo Friede und Versöhnung wohnen.

2. Elisene, Oper von Rösler. — Der Text ist französisches Eigenthum und wurde durch Castelli in seiner leichten Manier auf deutschen Boden verpflanzt. Johanna v. Weißenthurn benutzte das Süjet zu ihrem besten Schauspiel: »Der Wald von Hermanstadt«, das sich so lange, als für die Rolle der Siwa eine gute Darstellerin aufzufinden ist, auf dem Repertoire erhalten wird. Im Druck ist der Text dieser Oper meines Wissens nicht erschienen, würde dem Verf. auch schwerlich Ehre machen, wenn er erschiene, da die Prosa sehr matt ist und die Verse alle über einen Schlag laufen: vierfüßige Trochäen mit schlechten Reimen. Die Musik ist gleichfalls nicht so viel werth, daß diese Oper, die außer in Wien und Prag überall in den Hintergrund

geschoben wurde, in unseren Tagen vom Tode auferweckt werden sollte. Rösler (Kapellmeister des Fürsten Lobkowitz) gibt zwar in seinen Kompositionen stellenweise zu erkennen, daß es ihm nicht an Talent mangle; allein ein gediegenes Ganze hat er nicht geliefert. Sein Hauptfehler liegt in der Deklamation der Recitative und in der rein verunglückten Instrumentirung. Am gelungensten sind die Männerchöre, obgleich man hier wiederum, wie überhaupt in der ganzen Oper, bekanntes Eigenthum der altitalienischen Schule nebst modernen Reminiscenzen in veränderter Gestalt wiederfindet.

3. Fidelio, Oper von Beethoven. — Vom Texte soll zuerst die Rede sein, da er sich psychologisch als wahr, literaturhistorisch als merkwürdig darstellt. Zur Bewahrheitung dieser Behauptung werde ein Wort von Goethe angeführt, der in Wahrheit und Dichtung sagt: »Wenn gutmüthige Schalks- und Halbschelmenstreiche, zu edeln Zwecken, mit persönlicher Gefahr ausgeübt werden, so sind die daraus entspringenden Situationen, ästhetisch und moralisch betrachtet, für das Theater von dem größten Werth; wie denn z. B. die Oper: der Wasserträger, vielleicht das glücklichste Sujet behandelt, das wir je auf dem Theater gesehn haben.« — Die Leichtigkeit und Geschicklichkeit, womit französische Textdichter ähnliche Sujets, wie das zum Wasserträger,

zu behandeln wissen, hat sich mehr als einmal bewährt. Eine der lieblichsten Erscheinungen der Art ist die von dem französischen Vaudevilledichter Sewrin gedichtete Oper »Das Milchmädchen von Bercy,« welche Treitschke übersetzte und A. Fischer, Kapellmeister des Theaters an der Wien, komponirte. Der Inhalt ist folgender. Unter der Regierung Ludwig's XIV. schrieb Konstantin von Renneville, ein Günstling des Ministers Kolbert, ein Schauspiel, wodurch er den Hof so gegen sich erzürnte, daß er flüchtig werden mußte. Er begab sich mit seiner Gattin Karoline nach Holland, im Haag wurde er jedoch eingezogen, nach Frankreich gebracht, und in die Bastille gesetzt. In dem Sewrin'schen Schauspiel sehn wir nun, wie Karoline, als Milchmädchen verkleidet, das Gefängniß ihres Gemahls auserspäht hat, und denselben durch ihrer Hände Arbeit, bei fremden Leuten dienend, mit Allem unterstützt, was sein trauriges Loos erleichtern kann. Der Himmel belohnt diese Treue, ihr Mann wird durch Kolbert's Verwendung befreit und an das Herz der Gattin zurückgeführt. Eine ganz ähnliche Geschichte muß sich in Spanien zugetragen haben: denn aus dem Bericht, daß einmal ein verdienstvoller Edelmann vom Hofe entfernt, in ein Staatsgefängniß geworfen und zum Tode verurtheilt, im Moment der Vollziehung des Todesurtheils aber von seiner Gemah-

lin, die sich verkappt in seinen Kerker geschlichen, gerettet worden sei, ist eines der bekanntesten musikalischen Schauspiele gedichtet worden, das in Sevilla spielt, und vor längerer Zeit unter dem Titel: Eleonore, und mit dem Zusatz: Spaniens Staatsgefängniß, oder: Eheliche Liebe, erschienen ist. Paer war der Erste, der diese Oper komponirte. Selbst die Feinde des verzärtelten Italieners müssen eingestehn, daß Eleonore, in ihrer überraschenden Majestät, die übrigen musikalischen Leistungen desselben hinter sich lasse. Allgemeine Bewunderung erregte die Arie, die er der Eleonore in den Mund legt: »Schändlicher Pizarro, wo gehst du hin? (Esecrabil Pizzarro, dove vai)«, wo Horn, Fagott und Klarinette auf eine vortreffliche Weise mit der Singstimme konzertiren. Das Duett, während Leonore ihres Mannes Grab gräbt, ist kurz und in die Seele schneidend; und mit einer fürchterlichen Extase rauscht der Moment heran, wo sie sich zwischen ihren Gatten und seinen Mörder wirft: hier schweigen alle Instrumente, ein gellender Angstschrei, ohne Akkord, raset auf, schallt eine Weile empor, und verliert sich in den donnernden Zuruf: Haltet, ich will ihn schützen! — Der Text der Paer'schen Eleonore sagte unserm Beethoven so zu, daß er ihn von Treitschke nur wenig umarbeiten ließ und nochmals komponirte. Beethoven's Talent zur dramatischen Komposition war

vorher in Zweifel gezogen worden, und selbst die Freunde dieses Meisters glaubten nicht, daß er sich durch eine Oper bei'm Publikum Eingang verschaffen würde. Seine Leonore erschien, und die Besorgnisse gingen in Erfüllung. Die Zuhörer wollten keinen rechten Geschmack an dieser Tondichtung finden, Einige erklärten sie für ganz unpraktikabel und verunglückt, und die Meisten hielten die Musik für kalt und vornehm. Sie verschwand daher eine Zeitlang vom Repertoire, und als sie später wiederum erschien, fand der Komponist selbst es für nöthig, wesentliche Veränderungen vorzunehmen und ihr den neuen Titel Fidelio zu geben. — Das Gute bricht oft nur langsam durch, die Gegenwart erkennt zuweilen ihre größten Geister nicht an, und Bako von Verulam, einer der tiefsten kritischen Forscher lebte neben Shakspeare, ohne von dem Genius der britischen Insel Kunde zu nehmen. Beethoven, als Opernsetzer, darf nicht rühmen, ihm sei ein Aehnliches bei Lebzeiten nicht widerfahren, und erst nach seinem Tode wird Deutschland immer mehr einsehn, wie Unrecht es gethan, ihn nicht zu ferneren dramatischen Arbeiten, durch Anerkennung des Fidelio, ermuntert und angefeuert zu haben. Ja, hätte Beethoven auch diesen Fidelio nicht geschrieben, der Kenner würde ohnedieß aus seinen übrigen Leistungen ersehn haben, daß ihm das Talent der dramatischen

Komposition nicht abging: denn, sind einige seiner Lieder, wie die Adelaide, nicht schon kleine scenische Piecen, die aus dem lyrischen Bodenkreis hinwegflattern; und ist sein Christus am Oelberg nicht so durch und durch handelnd vorgetragen, daß die Kritik hiervon Veranlassung genommen hat, die Reinheit des geistlichen Styls in diesem Oratorium in Zweifel zu ziehn? So ist denn auch Fidelio ein lebendiges, edles und wahrhaft schönes Tonwerk, das zwar dem verwöhnten Ohr nicht schmeicheln, noch durch Sonderbarkeiten und groteske Sprünge gefallen, vielmehr durch eine besonnene Einleitung, künstlerische Steigerung, und ein großsinniges Konzentriren aller Tongewalten auf einen erhabenen Brennpunkt — demnach die Gesetze des recitirenden Schauspiels auf das musikalische anwendend — uns theils beruhigen, theils hinreißen und entzücken will. Diesen Charakter des Werks spricht schon die Ouvertüre aus, die uns abwechselnd zu Boden drückt und in den Himmel hebt, und mit einem jubelnden Fanfare den Sieg des Guten über das böse Prinzip feiert. Ein Duett zwischen Jaguino und Marzelline, milden, fast italienischen Styls, leitet den ersten Akt ein; und letztere, die leider am Schluß ungenügend ausgeht, besingt darauf die Wonne häuslichen Eheglücks. In Wien ist man gewohnt, solche Arietten in einem leiernden Handwerksburschen-Ton mit Hopsa und Eia-

popei (die in Wenzel Müller'schen und Kauer'schen Liedern fast nirgend fehlen) zu vernehmen; um so mehr Achtung verdient deßhalb die delikate Behandlung, die Beethoven der Arie »O wär' ich schon mit ihm vereint« angedeihn ließ. Hierauf ein überaus schöner Kanon, ein Lied vom vollen Geldbeutel, auch in einem eleganten Styl; und: ein liebliches Terzett. Von nun an wird die Musik feurig und wild, und Pizarro singt die (im Finale des ersten Akts zum Freischütz stark benutzte) Arie mit Chor »Ha welch ein Augenblick!«: ein musikalischer Hekla voll Eiszacken und innerlicher Gährung. Sodann das Duett zwischen Pizarro und Rokko, eine der effektvollsten Stellen, die in Frankfurt so gefällt, daß sie immer dakapo verlangt wird. Die nun folgende imposante Scene der Eleonore »Abscheulicher, wo willst du hin?«, von vier Hörnern begleitet, rauscht, wie ein Schiff mit vollen Segeln, durch die Wogen des Gesanges, und verliert sich in die rührende, nur ein wenig zu gedehnte Klage der Gefangenen, womit das Finale des ersten Akts anhebt. — Die Luft des Himmels von Sevilla spielt in Florestan's Kerkerarie, womit der zweite Akt beginnt; und selbst die Worte des Textes werden poetisch, wenn es darin heißt:

Und spür' ich nicht linde sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?

Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Lenoren der Gattin so gleich,
Der führt mich zur Freiheit, in's himmlische Reich.

Nun folgt die Hauptscene, wo Leonore ihres Mannes Grab schaufelt, und ihm das Stückchen Brod reicht. Ist diese Musik ein köstlicher Wein in einem Goldpokal, worin Rosen schwimmen, so wird ihn doch Niemand, der ein Herz hat, leeren, ohne eine verstohlene Thräne hineinfallen zu lassen. Was Göthe in Worten aussprach und seinem Harfner in den Mund legte, schluchzt hier in den bewegtesten Tönen an unser Ohr. Wer nie sein Brod mit Thränen aß!! — Und doch kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, Beethoven habe in dieser Scene statt des Duetts der Eleonore einen Einzelgesang in den Mund legen mögen (was scenisch wohl zu veranstalten wäre). Was ließe sich in einer solchen Situation singen, was empfinden! So glaube ich auch, in einer Tragödie, die Karl V. zum Helden habe, lasse sich bei der Scene, wo der Weltregent sein eigenes Grab gräbt, ein Monolog schreiben, der allein einen Dichter unsterblich machen könnte. — Das Quartett in der Ermordungsscene rüttelt mit Riesenkraft an den Pforten der Verzweiflung und des Todes so lange um Gnade, bis der Ruf der Rettung daraus hervordringt:

der unerwartete Trompetenstoß tönt in dieser Scene wie die Posaune des Weltgerichts. In dem grandiosen Finale feiert der Zusammenschwung aller Stimmen und Instrumente die Freuden der Wiedervereinigung, die Wonnen der Erlösung und den Triumph der gerechten Sache: selbst die Reminiscenz aus der Schiller'schen Hymne an die Freude, welche Treitschke in den Text mischte, wirkt, statt auffallend, bei dieser Gelegenheit angenehm und die gute Stimmung befördernd.

4. Die bezauberte Rose, Oper von Wolfram. — Wer kennt nicht das Gedicht, welches unter diesem Namen, als Schwanengesang eines kränkelnden Jünglings, vor einer Reihe von Jahren erschienen und im Volke beliebt worden ist? Mangelt es diesem Produkt auch an poetischer Schwungkraft, und gefällt sich der Dichter mehr im Weichen und Sentimentalen und Geglätteten, als im Körnigen, Mannhaften und Deutschen, ist er überhaupt mehr Wieland als Ariost, mehr ein meisterhafter Verskünstler als ein poetischer Meister: so wußte er doch seine Muse mit dem Schleier der Grazien zu bekleiden, Sanftmuth und Zärtlichkeit, wovon unsere poetische Literatur überströmt, waren mit melodiösem Rhythmus hingezaubert, und wer in diesem Mährchen nichts Anderes suchte, als eine galante und unterhaltende Courtoisie mit den

neun pierischen Schwestern, fand gewiß, was er suchte. Es bleibt übrigens wahr, daß weniger die Stimme der öffentlichen Meinung als die bibliopolitischen Bemühungen eines spekulativen Verlegers diesem Gedicht einen Ruhm verschafften, den es schon jetzt verloren. Wenigstens halte ich Ernst Schulze's Elegieen für weit kräftiger und gediegener als seine poetischen Erzählungen, und eine darunter, welche beginnt:

Wahrlich, ich habe gelebt! Nicht reut mich die fröhliche Wildheit:
Fest an die feurige Brust drückt' ich das blühende Sein,
Küßte die scheidende Lust und der nahenden lacht' ich entgegen,
Und zur geliebtesten Braut ward die Minute mir stets —

scheint mir das beßte Gedicht, das er geschrieben. Eduard Gehe hat aus der bezauberten Rose einen Operntext gemacht. Wie lieblich die einzelnen Gesänge auch sein mögen, so möchte ich die Wahl doch für ganz verunglückt erklären. Liegt schon kein dramatisches Interesse an und für sich in jener Erzählung, um wie viel weniger ist dann ein musikalisches vorhanden. Der Komponist verlangt Wechsel der Stimmung; Gegensätze der Temperamente; verschiedenartige Ausdrücke der Leidenschaften; Begegnung kon-

trastirender Nationen, Geschlechter und Individuen; Konflikt mannichfaltiger Situationen; Licht und Schatten, Höhe und Abgrund. Diesen Bedingungen entsprechend, ist z. B. der Planché'sche Text des Oberon gelungen; und nur ein Verkennen der nöthigsten Requisite zur Oper kann, einzelner Worte und Verse wegen, das Ganze angreifen: in diesem Gedicht tritt eine halbe Welt, lauter musikalische Momente darbietend, auf den Schauplatz, und es begegnen sich Persien und Frankreich, Arabien und Palästina, Ritterthum und Islamismus, Ehre und Liebe, Scherz und Ernst, Meer und Land, Unschuld und Verworfenheit, Mährchen und Posse, die Genien der Luft und die Göttinnen der See, Zauber und Wirklichkeit, jede Situation hat eine örtliche Basis, und im Hintergrunde wandelt das ehrfurchterweckende Bild des großen Karl. Wo aber ist Buntheit und Wechsel im Gehe'schen Texte? Ich kann sie nirgends finden, die Situationen bleiben fortwährend dieselben, Indien mit seinem beschaulichen, beruhigten, fast vegetabilischen Leben steht überall im Vordergrunde, keine Leidenschaft wird laut, und die Handlung schleicht in einem trüben gleichmäßigen Einerlei bis zu Ende fort. Einen ähnlichen Text, wie den der bezauberten Rose, hatte Gehe schon früher gedichtet: in der Jessonda ist aber mehr Regsamkeit, Portugal und Indien stehn einander entgegen, Kriegs- und Priesterthum

befehden sich, und die Affekte kommen zum Ausbruch. Zudem fand Gehe an Spohr einen Komponisten, den die Lüfte vom Himalaya angeweht, und der die Aeußerungen kalmirter Gemüthsaufregungen bei den Indiern, und die linde Schwermuth, worin Liebe und verwandte Gefühle sich dort äußern, so geschickt zu treffen, so geistreich zu individualisiren wußte, daß seine ächtdeutsche Musik auch den indischen Charakter annahm, und der Genius einer Sakontala in seine Töne überging. Minder glücklich war Gehe mit Wolfram, dem Komponisten der bezauberten Rose, und Bürgermeister von Töplitz. Seine Musik soll Weberisch sein, und ist es in der That, aber nicht im Geiste, sondern nur der Form nach: als Reminiscenz, als Nachklang, als Kopie. Diese Musik hört sich an wie das Rauschen eines Waldbachs, dem man wohl eine Zeitlang zuhorchen kann, wie er plätschert und plätschert und wieder plätschert, bei dem man zuweilen auch in einen artigen Traum versinkt, der aber am Ende doch nichts anders als — Wasser ist. Es mangelt diesen Tönen an innerm Fonds, sie haben keine Wärme und Wärmekraft, und noch weniger irgend eine selbstständige Bedeutung. Weber, Spohr und Beethoven sind geplündert, daß es eine Art hat, und wo der Komponist ihre Bahn verläßt, wo er eigene Sprünge machen will, wird er lächerlich und purzelt zu Boden. Mit Bravour ist

vielleicht keine einzige Nummer komponirt; doch verdient das Lied Alpino's, unter dessen Klängen die Rose sich wiederum in die Gestalt Maja's verwandelt, mit Auszeichnung erwähnt zu werden. Es wird somit erklärlich, wie diese Oper allenthalben eine schwache Aufnahme getroffen.

5. Die Schweizerfamilie, Oper von Weigl. — Die Fabel dieser beliebten Oper beruht auf der psychologischen Beobachtung, daß in psychischen Leiden die Wirkung nicht selten durch die Ursache gehoben wird. So weiß man, daß eine Mutter, die wahnsinnig geworden, als sie ihr Kind (in Prag) aus dem Fenster des obern Stockwerks herunterfallen sah, dadurch geheilt wurde, daß man ihr im Irrenhause denselben Vorfall, bildlich und unter Begleitung einer passenden Musik, nochmals vor Augen führte. In Panse's »Launen meiner Muse« wird eine ähnliche Begebenheit erzählt. Auch das Heimweh der Schweizer ist, wie Salis »verbannt auf Flandern's Moor« so rührend schildert, eine Krankheit, die nicht selten den Tod nach sich zieht; und wie diese Krankheit, wovon ein Schweizermädchen befallen, durch die angedeutete psychisch-homöopathische Kur glücklich abgewendet worden, ist in dem französischen, von Castelli übersetzten Text der Schweizerfamilie durch eine artige Idylle beschrieben. — Wie geeignet das Schauspiel, zweckmäßig ange-

wandt, überhaupt sei, um Verirrungen des Verstandes zu heilen, dieß ist ein Gegenstand, der von unseren deutschen Aerzten und Psychologen ebenso emsig beobachtet werden sollte, wie gegenwärtig von den italienischen. Die Zeitung von Bologna z. B. meldet unter dem 13. Feb. 1828: »Unsere Stadt erhielt am Abend des 20. Januars einen der klarsten Beweise von der Wichtigkeit der Medizin. Sechs und dreißig Geisteskranke wurden, von ihren Aerzten und Wärtern begleitet, aus der Anstalt di St. Lazarro, in Kutschen zum Schauspielhaus in die Komödie geführt. Die genaue Ordnung, welche von diesen Unglücklichen beobachtet wurde, die große Ruhe, mit welcher sie sich betrugen, die Aufmerksamkeit, welche jeder von ihnen der Aufführung widmete, bewiesen, wie gereift die immer gefahrvolle Wahl gewesen war, da die Irren etwas darin finden mochten, was ihre krampfhaften Geistesrichtungen von Neuem aufregen konnte. Da das Publikum wußte, daß alle Vorsichtsmaaßregeln getroffen waren, welche die Erscheinung der Irren im Theater etwa erfordern mochte, so fand es sich in großer Zahl ein und hatte Gelegenheit, sich zu überzeugen, daß das philanthropische Experiment das Dr. Galloni den Irren zur wahren Erholung diente.« Froriep, der diese Nachricht in seinen Notizen aus dem Gebiet der Heilkunde, 1828 S. 112, ebenfalls mittheilt, bemerkt in pa-

renthesi, es bedürfe erst noch des Beweises, daß bei diesem Experiment der Nutzen die Gefahr überwiege. Allerdings; so viel mir bekannt, sind aber bis jetzt noch keine Beispiele von der Schädlichkeit solcher und ähnlicher Versuche, dagegen viele von ihrer praktischen Anwendbarkeit bekannt. — Um von dieser Digression zu der genannten Oper zurückzukehren, so ist ausgemacht, daß Weigl's Ruhm in ihr gesichert, und sie sein chef-d'oeuvre ist. Die Laute der Sehnsucht und eines stillen Grams sind mit warmem Gefühl ausgehaucht, eine edle Sentimentalität spricht überall zum Herzen, und die Klippe der Monotonie, die, bei dem Einerlei der Stimmung während der ganzen Handlung, schwer zu vermeiden war, ist glücklich umschifft. Die Singstimme wird mit Klarheit und Eleganz geführt, doch vielleicht etwas zu sehr dem Orchester übergeordnet. Gesang und Orchester sollten eigentlich in der wahren Musik einerlei Rang haben, das Orchester nicht wegen des Gesanges, wie früher der Fall, und der Gesang nicht wegen des Orchesters da seyn, wie es gegenwärtig wohl geschieht, sondern beide sich wechselseitig durchdringen und tragen, und sich zueinander verhalten, wie Seele und Leib, Gemüth und Verstand, wovon keins ohne das andre irdisch bestehen kann. In den Ensemble's erkennt man den geschickten Tonsetzer, der jeder Stimme ihr Recht wider-

fahren läßt, und unter den Soli's ist das Melodram der Emmeline am berühmtesten. — Geschrieben wurde die letztere Rolle für Madame Milder. — Die übrigen Opern von Weigl erlebten mit Recht eine weit lauere Aufnahme, als die Schweizerfamilie. Bei dem Waisenhaus ist schon der Text in künstlerischer und moralischer Hinsicht voller Abgeschmacktheiten, und die Musik eben nicht geeignet, ihm das finstre, herrnhutermäßige Aussehn zu benehmen. Die Finale's sind matt, und unter den Soli's wird man nur dem Morgenpsalm des Waisenhaus-Direktors einigen Frommsinn ablauschen können. — Am beliebtesten machte sich in neuerer Zeit der Korsar, seitdem er auf der Königsstädtischen Bühne aufgefrischt worden. Der italienische Text ist, außer einigen Stotterwitzen des Grafen Quaglio, und außer den Tollheiten des Kapellmeisters, von gewöhnlich-mittelmäßigem Schlage. Daß er von einem Ignoranten übersetzt ist, beweisen schon einzig und allein die vier Verse des Schlußchors:

Deine Fackel flammt (,) o Hymen:
Sein Laternchen loscht (löscht) nun Amor.
An der Liebe sanften Ketten, (Komma del.)
Brüllet (?) Jovis (!!) und Pluto auch.

6. Nachtigall und Rabe, Schäferspiel von Weigl. — Zum Texte gab die schlüpfrige Erzählung des Fabulisten Lafon-

taine *): Le Rossignol, — worin es sich von einer Liebesintrigue handelt, wobei eine Nachtigall zum Vorwand von nächtlichen Wanderungen und als Mittel dient, eine lästige Aufsicht irre zu leiten und störende Absichten zu vereiteln — die Veranlassung. Er wurde komponirt von Lebrün, und mit einer melodischen, heitern und stellenweise kraftvollen Musik bekleidet; daß alle Gespräche durchgängig gesungen sind, scheint nicht ganz passend, da die Recitativform sich den Redensarten aus dem gewöhnlichen Leben unleicht anschmiegt. Weigl komponirte den Etienne'schen Text, nach einer Bearbeitung von Treitschke, worin die (versifizirten) Gespräche Gespräche blieben, später noch einmal: wie lieb und zart seine Musik aber auch ist, so weiß ich doch nicht, ob sie der Lebrün'schen vorzuziehn sein dürfte; wenigstens ist das Konzertante der Phillis und der Nachtigall bei dem französischen Komponisten unweit lockender, schmelzender und sehnsüchtiger, als bei dem deutschen. Ueberhaupt ist es immer gewagt, solche Nachahmungen der Natürlichkeit in ein Kunstwerk überzutragen, die meisten Versuche dieser Art, selbst die Haydn'schen, sind gescheitert, und nur die komische Absichtlichkeit kann sie entschuldigen.

7. Uniform und Schlafrock, Operette

*) Lafontaine entnahm den Stoff aus Boccaz, dessen lascive Novelle J. E. Rost für uns Deutsche wielandisirte.

von Berton. — Der Text ward von Zunz, einem Frankfurter, übersetzt, ist unterhaltend und lebendig, die Intrigue leicht und nicht verbraucht. Zwei Gardeoffiziere, muntere leichte Weltkinder, von denen der eine mit der Nichte eines Fregattenkommandanten verlobt ist, wohnen in einem Gasthofe beisammen, den Tagesfreuden hingegeben und mit Schulden so reichlich beglückt, daß der Schneider die ihm zum Ausbessern geschickte Uniform des Einen nicht eher herausgeben will, bis man ihm die Rechnung bezahlt, und dieser genöthigt wird, bessere Zeiten und Geldzufluß in den Hemdsärmeln, der großen Kälte ungeachtet, abzuwarten. Der Durchfrorne bittet seinen Kameraden, ihm seine Uniform zu leihen, um einen Besuch machen zu können. Der Bräutigam bleibt in den Hemdsärmeln zurück — mittlerweile kommt seine Braut in Begleitung ihres Oheims an; dieser hat sich die Grille in den Kopf gesetzt, die Verlobung auf der Stelle vor sich gehen zu lassen, und zu dem Ende bereits den Notarius mit dem Ehekontrakt herbeiberufen. Der Bräutigam wird aus seinem Verstecke citirt — er kommt ohne Rock; Verlegenheit auf der einen, Zorn auf auf der andern Seite; der Oheim befiehlt ihm, sich auf der Stelle in seine Uniform zu werfen; neue Noth; der Gequälte zieht endlich einen alten Schlafrock an, und präsentirt sich; der Oheim,

der auf Formen und Etikette viel hält, ist im Begriff, die Heirathsangelegenheit abzubrechen: da kommt Rettung, der Freund kehrt mit der konfiscirten Uniform, die er nach Empfang eines Wechsels mittlerweile ausgelös't, zurück, der Bräutigam zieht seinen Rock an, ein Wechsel steckt darin, und mit Hülfe dieses Geldes steht er durch eine glückliche Wendung der Intrigue am Schluß als ein muthwilliger Necker, als ein großmüthiger Befriediger der Ansprüche des Wirthes, und als ein wohlhabilitirter Ehestandskandidat da, worauf mit der Heirath die artige Posse endet. — Die Musik ist von Berton, dem Komponisten der Aline, und enthält viel Liebliches und Lustiges, das durch eine vortreffliche Ouvertüre vorbereitet wird. Die Arie »Ich friere, ich zittre« ist ein glückliches Beispiel nachahmender Harmonie, wobei die Zuhörer wohl nicht mitfrieren; wozu aber die dreimalige Wiederholung, die die Wirkung nur verdünnt? Ueberhaupt sind die einzelnen Nummern zu lang, als daß das Bedürfniß der Verkürzung sich nicht von selbst aufdränge. Das Terzett während des Fechtens, durch die Ankunft des Wirths zum Quartett erweitert, ist der Glanzpunkt der Operette, und ganz für Franzosen, französische Liebhabereien und französische Tournure geschrieben. Die Arie des Wirths inklinirt zum Mittelmäßigen, und in der Obscönität am Schlusse zum

Gemeinen, dem eine deutsche Hand nicht zuklatscht. Die Arie der Braut mit Recitativ verläßt den schmalen Pfad der Operette, bewirkt durch ihre Dauer Stillstand der Handlung und Fallenlassen der angeregten Heiterkeit. Dann ein Liebesduett und eine Liebesarie, mit artigen Melodien und situationgemäß. Zum Schluß ein Ensemble, das in einen Hochzeitchor übergeht, worein die Hautboisten des Regiments, in dem der Bräutigam dient, miteinstimmen.

8. Adolph und Klara. — Nik. D'Alayrac († 1807), der Komponist dieser Operette, hat sich durch die Nettigkeit und Anmuth seiner Tonschöpfungen so hervorgethan, daß man seine komischen Opern zwischen die ältern von Gretry und die neueren von Boieldieu gleichsam in die Mitte stellen darf. Kenner behaupten, man merke ihm immer den Dilettanten ein wenig an; doch kann man dagegen sagen, daß diese Produkte einer heitern Laune auch weniger auf die Tiefe und Tüchtigkeit der Empfindungen, als auf die naive und freundliche Weise, wie sie ausgesprochen werden, angelegt sind. Adolph und Klara ist eine seiner berühmtesten Arbeiten; mit Recht, die Musik ist überaus zierlich, gewandt und zum Herzen sprechend, und überall herrscht ein lauteres richtiges Gefühl. Der Text — die Geschichte einer vornehmen Ehe, die aus kindischer Thorheit getrennt und im Gefängnisse durch die Langeweile

wieder geknüpft wird — ist so bekannt, daß man ihn in allen französischen Wohnstuben von kolorirten und unkolorirten Wandbildern ablesen kann.

9. Jessonda, Oper von Spohr. — Der Komponist der Jessonda hat in neuerer Zeit so viel Epoche, als Violinvirtuose wie als dramatischer Tondichter, in und außer Deutschland gemacht, daß man ihm den Kranz der Meisterschaft zugestehen kann; ja es ist Pflicht eines Jeden, dem die Ehre der musikalischen Kunst am Herzen liegt, zur Einführung seiner gediegenen deutschen Kernmusik nach Kräften beizutragen, damit Tand und Aberwitz, wie aus der Musik so von der Bühne überhaupt, allmählig verbannt werde. Den Text zu dieser Oper dichtete Eduard Gehe, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, er habe das lieblichste Werk dieser Art geliefert, das wir als vaterländisches Original besitzen. So wenig er der Poesie zu nah getreten ist, ja vielmehr den ganzen Reichthum derselben entwickelt hat, um so mehr ist dem Komponisten durch die leichte harmonische Sprache, den richtigen Fortgang und Wechsel der Handlung vorgearbeitet. Auch das Sujet hat interessante Momente, obwohl es seine Aehnlichkeit mit »Lanassa« nicht verläugnet. Die schönen Fluren des Ganges sind es, wohin uns die Phantasie des Dichters entführt, nach Goa auf Malabar ist unser Blick gerichtet, und hier

sehen wir ein frommes leidendes Mädchen, an eine fremde Nation durch ein grausames Geschick gefesselt, hinüberblickend zu dem theuern Vaterlande, das den Geliebten ihrer Seele von ihr entfernt. Diesen Geliebten, den portugiesischen General Tristan d'Akunha, führt endlich das Kriegsloos nach Goa, und nach mancherlei Gefahren entreißt er Jessonda dem Opfertod und führt sie als Weib heim. Unter den poetischen Theilen der Oper zeichnen sich besonders aus: Dandau's Gebet (Der auf Morgen-, Abendgluthen), Jessonda's Arie (Die ihr Fühlende betrübet), vor Allem der Soldatenchor mit seinem imposanten dreimaligen Schluß: »Kanonenschuß, Trompetenklang«, Tristan's Arie »Der Kriegeslust ergeben«, und endlich das überaus zarte Duett, wie die beiden Schwestern, durch Thränen lächelnd, den Selam winden. Der Musik zu dieser Oper, die unter die besseren Erscheinungen der neuesten Zeit gehört, mangelt in etwa der begeisterte Aufschwung, im Uebrigen hat sie sehr große Tugenden. Was man bei den jetzigen Komponisten selten findet: der Satz ist ganz rein, und so hat Spohr wiederum bewiesen, daß am rechten Ort angebrachte Durchführung gut erfundener Motive (gebundener Styl) dem dramatischen Ausdruck nicht hinderlich wird. Die Deklamation ist vollkommen richtig, die Instrumentation vorzüglich. Einzelne Instrumente haben volle Gelegenheit, sich in ihrer

ganzen Schönheit zu zeigen. Die Rohrinstrumente sind oft von solcher Wirkung, daß es wehe thut, ihre Bravourstellen so rasch vorübergehn lassen zu müssen. In Anwendung der Blechinstrumente ist überall ein richtiges Maaß beobachtet. Das niedergedrückte, sanft leidende Wesen der Jessonda, und ihre sentimentalen Erinnerungen an ein entschwundenes Glück würden ermüden, hätte der Komponist ihren Klagen nicht jenen melodischen Zauber beigefügt, welcher unser ganzes Mitgefühl erweckt. Namentlich gilt dieses von ihren beiden Hauptarien. Lebendiger ist die Partie der Amazily. Ihre Arie »O Welt, so schön, so blühend« befindet sich nicht im Klavierauszug der Oper, sondern ist von Spohr während einer Unpäßlichkeit später eingelegt worden. Tief und sinnig ist es, daß die Melodie, welche von ihr im ersten Finale gesungen wird und im Texte heißt: »Kannst du mir die Schwester retten« im 2. Akt bei der Stelle wiederkehrt, wo Nadori den Entschluß faßt, Jessonda zu retten. Vortrefflich ist Nadori's Rondo »Daß mich Glück mit Rosen kröne«. Im Ganzen kömmt das Polonaisen-Tempo zu oft wieder, worin die meisten Solopartien, außer denen Jessonda's und Dandau's, geschrieben sind, und das für dergleichen Scenen wohl ganz zu verwerfen ist. Dandau hat bei der Todtenfeier im Eingange am meisten zu schaffen; obgleich diese gut ausgeführt ist und in den Soli's und

Chören großen Melodienreichthum zeigt, so daß sie die Aufmerksamkeit fesselt und man den Stillstand der Handlung nicht bemerkt, so könnte sie doch etwas weniger gedehnt sein. In Tristan's Arie ist der Uebergang bei den Worten »doch sobald ich sie gesehen« überaus anmuthig. Die Chöre sind charakteristisch und zeugen von der Vielseitigkeit des Komponisten. — Im J. 1826 ist Jessonda mit außerordentlichem Pomp zu Stockholm aufgeführt, aber ziemlich kalt aufgenommen worden. Die ausführlichste Beurtheilung dieser Oper ist in Zimmermann's neuen dramaturg. Blättern, Hamburg 1827, Heft 1, S. 44 ff. enthalten.

10. Faust, Oper von Spohr. — Man weiß, wie verschiedenartig die Sage vom Faust aufgefaßt ist; die ältesten Mythen schildern ihn als Wüstling und Lüstling, der wie Don Juan den Himmel versuchte; die neuesten als Metaphysiker und Skeptiker, der dem verneinenden Geiste verfällt, weil er die ewigen Räthsel der Welt mit der dem Menschen versagten Bestimmtheit bejaht haben will. Faust, als der Philosophie und Juristerei ergeben, wäre ein unpraktischer Opernheld; denn die Sprache der durch Phantasie erzeugten Töne hört auf, wo die des Verstandes und der Weisheit beginnt. Um den Faust in die Oper einzuführen, mußte man mit ihm zum Puppenspiel zurückkehren und ihn als verwegenen Abentheurer schildern; und so hat denn

Bernard das Machwerk eines Textes geliefert, worin wir von dem Dämonischen im Leben des Faust nicht viel zu sehen und zu hören bekommen, und derselbe sich dem Bösen durch einen sonderbaren Pakt überantwortet, nämlich, um mittelst dieser Verschreibung das Gute befördern zu können. Hatte Spohr als Komponist mit den Versen des Dichters zu kämpfen, so hatte er es noch mehr mit den Situationen und Charakteren seiner Oper, die jeden Augenblick an Mozart's Meisterwerk anzugränzen drohten. Man muß ihm nachrühmen, daß er beide Klippen glücklich umschifft und ein vortreffliches Tonwerk geliefert hat, welches nirgendwo als eine kühle Nachahmung, an vielen Stellen aber in bewunderungswürdiger Größe erscheint. Die Ouvertüre ist ein schöner Prolog zu der Tragödie, worin ein Faust untergeht. Die Menuett und der Fackeltanz bedürfen keines Lobes. Dem diabolischen Ingrimm des Mephistopheles konnte man keinen kräftigern Ausdruck geben. In den Hexenscenen ist das Grausige, Huschende und Raschelnde dieser nächtlichen Unholde mit Macbeth'schen Tinten gemalt. Die Chorarie des Grafen Hugo ist von hinreißender Wirkung; ob Kunigundens Arie im 1. Akt (Ja ich fühl' es) ebenso genial gedacht als talentvoll behandelt sei, steht dahin. Das Trinklied der Gefährten Faust's dürfte schwach heißen, und in Faust's

Arie »Liebe ist die zarte Blüthe« die jungfräuliche Milde der Stimmung schwerlich zu dem innern Aufruhr eines dem höllischen Prinzip verfallenen Irrmenschen passen. Spohr's Hinneigung zum sentimentalen Gesange hat sich, im Charakter des Röschens, in ihrer vollen Blüthe entwickeln können, und wirklich ist diese Partie die gleichmäßigste und gelungenste der ganzen Oper.

Auch Spohr's Oratorium (die letzten Dinge) hat, neben den ältern und neuesten Opern dieses Meisters, sein Publikum gefunden. Der Text, von Rochlitz gedichtet, zeigt, daß sein Verfasser den Komponisten streng auf das Bereich, worin sich die Händel'schen Tonwerke dieser Gattung groß und majestätisch bewegen, anweisen wollte; daher nur Chöre und Recitative angebracht sind, zwischen denen ein Duett gleichsam als Ausnahme erscheint. Spohr aber ist dem strengen Oratorienstyl nicht treu geblieben, die Chöre seines Werks sind kleine dramatische Gruppen, Introduktion und darauffolgende Schilderung des letzten Schreckenstages im zweiten Theile bilden ein Melodrama für sich voll herrlicher scenischer Malerei, und überall, wo die sanftere Regung des Frommsinns ausgedrückt werden soll, lispeln uns Anklänge aus jenen Gesängen entgegen, womit Röschen im Faust die Leiden ihres Herzens schildert. Auch in diesem Oratorium tritt Spohr's Vorliebe zum Sentimentalen — die

unstreitig ihre schönsten Blüthen in Jessonda getrieben hat, wo der schwermüthige, beschauliche, düsterschmachtende Charakter indischer Natur und indischen Lebens sich in der Musik auf eine anschauliche Weise wiederspiegelt — so sehr hervor, daß der erste, größtentheils weich und flehend gehaltene Theil bisweilen monoton zu werden droht, und dieß um so mehr, als Spohr's Kompositionen nicht immer wie freie Ergüsse des Genies, sondern bisweilen wie Studien des Talents aussehen, an denen die Schweißtropfen, die sie verursacht, noch kleben. Der zweite Theil dagegen ist weit kräftiger, gediegener, und hat Stellen, die von hoher Meisterschaft zeugen. — Die Ouvertüre des Ganzen ist eine eingreifende großartige Massensprache. Spohr ist in der Kunst, aus den Symphonieen seiner Introduktionen zugleich beredte Prologe zu machen, sehr bewandert. Der erste Chor »Preis und Ehre ihm« wächst aus dem Adagio des Anfangs durch Andante und Allegro zu einem mächtigen Schlusse an, feierliche Soli's des Soprans und Basses unterbrechen den Hauptsatz, der darauf in anderem Eindruck immer wieder einbricht. Recitative des Soprans und Tenors leiten den würdevollen und wohlthätig wirkenden Chor »Heilig ist Gott der Herr« ein, und noch weicher und zarter wird die Stimmung, wenn der Sopran »das Lamm, das erwürget ist« feiert und der Chor in feier-

lichem Takte mit der ersten Stimme alternirend zum Preise desselben langsam einfällt. Dann ein herrlich fugirter Chor »Lob und Preis und Gewalt ihm«, aus dem das »Betet an« des Tenors wie der ewige Ruf des Wächters von Zion aufschallt. Die Gefühle werden immer milder und wehmüthiger, ein bewegtes Solo des Alt tröstet die Leidenden, daß »Gott wird trocknen alle Thränen von ihren Augen«, und ein Quartett mit Chor, wo der vom Schmerz erlös'te Mensch »dem Erbarmer Heil« aus bewegtem Gemüthe zusingt, schließt wie ein hingehauchtes Abendgebet den ersten Theil. Im grellen Gegensatz hiermit stehen die melodramatischen Umrisse, womit in der Einleitung zum zweiten der Komponist das jüngste Gericht malt. Aus den Schrecknissen der Verdammten, aus dem Wehruf des Sünders, entwickelt sich die Bitte der Frommen, die Gott verehren, selbst wenn er zürnt; und ein Duett zwischen Tenor und Sopran »Sei mir nicht schmerzlich in der Noth« wird zu einer elegischen Hymne. Ein neuer scharfer Gegensatz: im majestätischen Unisono spricht der Herr zu Denen, »die ihn von ganzem Herzen suchen«, dann schmettern die Posaunen, der Tenor verkündet: »Die Stunde des Gerichts ist gekommen«, und es beginnt ein Chor »Gefallen ist Babylon die große«, in dem alle Kraft des Werks konzentrirt ist, worin alle Instrumente mit dramatischer

Kraft ihren Beruf erfüllen, die Saiteninstrumente in reißenden Passagen das Jammern der Gerichteten, und die Gänge der Bässe den Fluch des Schicksals malen, während Klarinette, Flöte und Oboe die Seligkeit der Auferstehung zum Licht, zum Himmel ausdrücken, und über den Qualen der ewigen Vernichtung sich endlich als Triumphgesang ein weiches Quartett »Selig sind die Todten« entwickelt, eine Nummer, worin die Sprache der Kehle zur Sprache des Himmels wird, wenn die Solostimmen Anfangs blos als Vokalsatz empor-, und erst, nachdem sie unser ganzes Herz eingenommen, über den einfallenden Chor schweben. Ein kräftig fugirter Satz »Groß und wunderbarlich« geleitet nebst der sanften Quartettfrage »Wer sollte dich nicht fürchten, Herr« zu der Schlußfuge, die wie ein dramatisches Finale alle Elemente des Werks nochmals vorführt, und nach dem Jubel des Halleluja in ein feierliches frommes »Amen« ausstirbt. Der Eindruck des ganzen Werks ist zwar ein angenehmer und erhebender, er würde aber ein weit tieferer sein, wenn diese Tondichtung, woran auch der Text Schuld sein mag, nicht allzu sehr auf eine und dieselbe Stimmung hinarbeitete. In seiner jetzigen Gestalt hat das Spohr'sche Oratorium schöne Einzelnheiten; allein ein in sich abgeschlossenes, genial gedachtes und plastisch ausgeführtes Kunstwerk ist es nicht.

11. Der Spiegel von Arkadien, Oper von Süßmayer. — Der Text (von Schikaneder) verläugnet seinen Verfasser nicht, der volksthümliche Opernbücher mit schlechten Reimen zu machen verstand, und den nationalen Horizont nirgend aus dem Gesichte verlor, selbst wenn er, wie hier, sich in die olympischen Regionen versteigend, einen kärnthen'schen Jupiter und eine steiermärkische Juno auf die Erde herabrief. Man könnte diesen Text eine Zauberflöte in höheren Regionen nennen. Der Sieg des Guten über das Böse, der Triumph des Göttlichen über das negirende Prinzip, wird in ihm versinnlicht, wie in der Zauberflöte die Obmacht des Lichts und der Aufklärung über die Nacht und den Aberglauben veranschaulicht. — So wie der Text, so ist auch die Musik ein Nachklang der Zauberflöte. Süßmayer war einer der glücklichsten Spurtreter Mozart's, und hat sich bekanntlich in dessen Kompositionsweise so hineinzuversetzen gewußt, daß man einen Theil des, vor Gottfried Weber's geistreicher Kritik für Original gehaltenen Schwanengesanges Mozart's seinem Nachahmer hat vindiziren wollen. Einen Vergleich mit der Zauberflöte kann der Spiegel von Arkadien nicht aushalten; er verhält sich zu dieser, ungefähr wie ein anmuthiges Wachsbild zu einer schönen und vollendeten Marmorgestalt. Ohne eigentliche meisterhafte Stellen, wozu höchstens

Tarkeleon's Triumphjauchzen und noch mehr Philania's Klage um verblühtes Liebesglück (Akt 2: »Seine Liebe war mein Glücke«) zu rechnen sind, gefällt die Oper durch ansprechende, bald gefühlvolle, bald muntere Lieder, die sich durch leichte Stimmführung und wohlkundige Instrumentirung auszeichnen, durch Tändelei und Scherz, der in Tönen so anmuthig wiederklingt, daß er noch im Munde des Volkes lebt, und hinwiederum durch einige eingeflochtene elegische Herzenslaute, die auch die Tiefe des Gefühls in etwa anregen. Klassisches liefert sie jedoch nicht, und die Zauberflöte klingt, wie gesagt, wenn auch nicht als grobes Plagiat, indeß dem geübten Ohr vernehmbar durch, namentlich in den Gesängen Metallio's und Gigania's. Die Glockenmusik vom Thurme des Kakodämons wogt recht weich und sehnsüchtig über die Fluthen hinüber, eben so die frommen Altstimmen der guten Genien. — Jugendliche Ohren, die vom Komponisten keine eigene Genialität verlangen und sich auch auf Kosten fremden Verdienstes gern unterhalten lassen, werden den Tönen dieser Oper um so lieber lauschen, als auch für das Auge durch Menschwerdungen aus Kürbissen, durch Zauberschlösser, Darstellungen von Himmel und Hölle und dergleichen, nicht übel gesorgt ist.

12. Die Vestalin, Oper von Spontini. — Es gibt eine philosophische und eine ge-

schichtliche Bildung des Geschmacks: unter letzterer verstehen wir Bildung des Geschmacks an Mustern, den sogenannten klassischen Werken. Diesen Ruhm der Klassicität müssen wir der Vestalin, bei einer zwar nicht ganz vollendeten Technik, aber bei allen ihren sonstigen Merkmalen einer bewundernswürdigen Genialität, um so freudiger zugestehen, als dieselbe sich auch in die Reihe derjenigen Tondichtungen stellt, die, wie z. B. die Mozart'schen, den Kenner nicht minder befriedigen, als sie das Ohr des Laien zu umschmeicheln und ihn für die Eindrücke der großen Oper empfänglich zu machen wissen. Die Vestalin kann als die eigentliche Gründerin des Ruhms Spontini's und als sein Meisterwerk betrachtet werden; seine früheren Kompositionen (man zählt darunter siebenzehn Opern, von denen man vierzehn in Italien und drei in Paris gab) wurden entweder nicht allgemein bekannt oder hatten zum Theil kein günstiges Schicksal. Selbst der Aufführung seiner Vestalin standen drei Jahre hindurch große Hindernisse im Wege, bis Spontini endlich die Partitur der Kaiserin Josephine dedicirte. Durch ihre besondere Verwendung ward die Vestalin am 15. Dezember 1807 in Paris zum erstenmal aufgeführt, von dem Publikum mit Entzücken aufgenommen, und dem Verfasser der zehnjährige Preis von 10,000 Livres zuerkannt. Sein Mit-

bewerber um diesen Preis war Catel, der eine Semiramis komponirte, welche sehr gerühmt wird. Spontini hatte sich jetzt den Namen eines der größten Komponisten der Welt erworben, sein Ruhm stand fest, und man wurde im In- und Auslande nicht müde, seine Vestalin zu hören und zu bewundern. Laut französischen Theaterberichten ließen die Kunstkenner zu Paris nach zweihundert Vorstellungen noch nicht nach, dieser Oper die höchste Bewunderung zu widmen, und auf dem Carlotheater zu Neapel wurde sie mit demselben Enthusiasmus drei Jahre hintereinander gespielt. In Berlin wurde die Vestalin durch B. A. Weber auf die Bühne gebracht, und bekannt ist, wie der Schöpfer derselben dort solches Glück machte, daß er als Generaldirektor der Musik in ein Verhältniß gebracht wurde, worin sein Riesengeist Muße hat, neue Werke auszuarbeiten und der erstaunten Welt als Produkte seiner Kraft zu übergeben. Verehrt von Denen, welche in seinen Kompositionen die Erreichung der möglichst erreichbaren Höhe der Leidenschaft erkennen, verfolgt von minutiösen Korrespondenten-Enten, und beneidet von Solchen, welche dem Kalabresen den deutschen Direktorscepter mißgönnen, lebt Spontini gegenwärtig in Preußen's Hauptstadt. Es ist nicht gerade zu verwundern, daß die Gegenwart ihn verkennt oder doch nicht verstehen will: einer

spätern Zeit wird es aufbehalten bleiben, diesen großen Mann nach Verdienst zu würdigen und seinem Haupte den Kranz der Unsterblichkeit aufzudrücken. — Der Text der Vestalin ist von Jouy, dem romantisch-kühnen Sittenmaler und Dramatiker Frankreichs und einem der ersten Prosaisten der Zeit. Interessante Notizen über seine Opernterte gibt er selbst in seinem Théâtre; so erzählt er unter Anderm von der Vestalin: »Napoleon hatte bei der dritten Vorstellung der Vestalin ansagen lassen, er werde der Oper beiwohnen. Seinem ersten Kammerherrn Remuzat war es nicht entgangen, daß in den beiden ersten Vorstellungen das Parterre mit einer Art von Affekt bei dem Verse:

Le salut des Etats ne dépend pas d'un crime!

geklatscht hatte. Er besorgte, der Beifall werde in Gegenwart des Kaisers noch handgreiflicher seyn, und sich als eine mißbilligende Aeußerung über die projektirte Ehescheidung Napoleon's laut aussprechen. Dem zu Folge geruhte der Herr Oberkammerherr, sich zu mir zu begeben, und mir mit wahrhaft diplomatischer Gewandtheit seine Besorgnisse auseinander zu setzen. Wir kamen überein, statt dieses, einer möglichen Anspielung und Auslegung fähigen Verses, an jenem Abend folgenden unterzuschieben:

Rome, pour son salut, n'a pas besoin d'un crime!

Unglücklicher Weise hielt der Kaiser das Opernbuch in der Hand, und schlug nach, als sich zugleich Beifall und Murren erhob, um zu wissen, was der unbedeutende Vers, den er so eben gehört hatte, für eine Veranlassung dazu geben könne. Er fand den wahren, bemerkte die Absicht der Unterschiebung, und wie ich nachher in Erfahrung gebracht, war der geschmeidige Hofmann nahe daran, in Ungnade zu fallen.« — Die deutsche Bearbeitung, vom Ritter Seyfried, läßt sehr viel zu wünschen übrig, und ist ein Gemengsel von unrichtigen, notengerecht gemachten Versen. — Was die Musik zur Vestalin besonders charakterisirt, ist der Besitz dessen, was so vielen neueren Opern mangelt: Leidenschaft und Begeisterung. Das Verdienst der neueren Opern, daß sie richtiger deklamiren als die älteren, kann den Spontinischen im höchsten Grade zugerechnet werden. Ihre Mängel, die größtentheils in einem mitunter falschen Satz bestehen, kommen auf Rechnung des Genies, bei dem man eigentlich nicht einmal von Fehlern sprechen soll, da ja Niemand wissen mag, ob manche anscheinliche Abirrungen nicht absichtlich und zweckhabend sind: konstruiren wir doch alle Normen aus den Hervorbringungen großer Geister. Allenthalben regt sich ein so außerordentliches d r a m a t i s c h e s Leben, wie es in den wenigsten Tondichtungen angetroffen wird. Der

Lichtpunkt des Ganzen ist die nächtliche Tempelscene im 2. Akt, sowohl bei den reflektirenden Worten in Julia's Recitativ und in ihrer energischen Arie, als auch bei dem darauf folgenden Duo mit Licinius. Hier wie in der ganzen Oper herrscht scharfe Charakteristik, Größe, Wahrheit, Energie, und Lieblichkeit die Fülle. Der Pomp eines römischen Triumphators hat seinen abgemessenen heroischen Gang, der Frommsinn der Vestapriesterinnen den gedämpften rührenden Accent bewegter Andacht, und, was mehr als dieses, den unverkennbaren Ausdruck einer innern Makellosigkeit gefunden; von Cinna's freundschaftlicher Entschlossenheit bis zu der leidenschaftlichen Bewegung, in der Julia's Herz, süßer Erinnerungen voll, in Erhebung und Zerknirschung, zwischen Liebe, Grausen, Entsetzen, Sünde, Schmach und Todesfurcht abwechselnd hin und her schwankt, ist Alles dramatisch gehalten, künstlerisch gedacht, und melodisch durchgeführt; der feierliche Ernst der Oberpriesterinn, in deren Brust das angestammte zartere Gefühl noch nicht so erloschen, um ihr Herz nicht segnen zu lassen, wo die Pflicht gebietet, daß ihr Mund fluche, kontrastirt so natur- als seelengemäß gegen den unerschütterlichen Religionseifer des Oberpriesters; der Siegeshymne der ihre Ovation feiernden Krieger tritt als Folie der religiöse Tiefsinn der rückgebliebenen Priester entgegen; alle diese

Kontraste aber sind durch das Medium einer gleichmäßigen, durchweg künstlerischen Ausführung zu einem herrlichen Ganzen verbunden, das zugleich bewegt, fortreißt, kräftigt und entzückt, zu einer Tondichtung, die wie das Kapitol noch ragen wird, wenn die Revolutionen, welche die kleinen und unbedeutenden Catilina's gegen sie unternommen haben und noch unternehmen, spurlos zu ihren Füßen vorübergegangen. (Kapellmeister Guhr zu Frankfurt am Main hat den Jouy'schen Text der Vestalin ebenfalls komponirt.)

13. Der Wasserträger, Oper von Cherubini. — Wer sähe diese einfach-große, in Frankreich und Deutschland gleichgeliebte Meisterarbeit des erhabenen Cherubini nicht gerne, so oft sie uns als eine ganze Leistung dargeboten wird? Hier ist ächte, gediegene Kernmusik, entfernt von Prunk, Zwang und Tändelei, eine Flamme, die rein auflodert, ohne Rauch und Asche zu verbreiten. Man darf den Wasserträger die trefflichste unter den trefflichen Opern Cherubini's nennen: sie ist charakteristisch und voll wahrer Melodieen, einfach und klar bei strenger Deklamation, und von allen jenen erzwungenen Hülfsmitteln frei, welche man heut zu Tage anwendet, um einer Oper Beifall zu verschaffen. Die Leichtigkeit und Geschicklichkeit, womit französische Operndichter ähnliche Sujets zu behandeln wissen, hat sich mehr als einmal bewährt, und auch

in dieser Oper ist eine wahre Begebenheit, die sich unter Mazarini's Besitznahme von Paris zutrug, sehr gewandt zu einer vernünftigen Oper verarbeitet. Der Charakter des ganzen Tonwerks wird in der Ouvertüre meisterlich vorbereitet; mit dem wiederhohlten Weheruf ergreift bange Ahnung die Herzen der Zuhörer, die sich in dem darauffolgenden Allegro bis zur höchsten Unruhe und Angst steigert. Ruhig und klar leitet die zarte Romanze des Antonio, voll der dankbarsten Gefühle, die Gesangpartie ein. Bei der herrlichen Baßarie des Micheli, deren Satz sich ergreifend, besonders nach vollbrachter Rettung des Grafen, wiederhohlt, fühlt sich das Herz dem Schönen hingegeben und für alles Gute gestimmt. Nunmehr tritt das schwierige Terzett zwischen dem Wasserträger, dem Grafen und Konstanzen ein, und sodann folgt eine Reihe gleich vollendeter Gesänge, deren weitere Bezeichnung zu weit führen dürfte. Die Chöre sind schwer und verdienen bei der Aufführung doppelte Berücksichtigung, da sie zugleich von großem Effekt sind. In einem durch Freisinnigkeit bekannten Buche *) heißt

*) Einsiedler-Ansichten und Träume von dem Menschen, dem Staate, der Politik und der Kirche. Herausgegeben von Anselm Friedank, Glöckner des Augustinerklosters bei W..... (Verfasser soll Loest in Mainz sein), Hamm bei Wundermann 1828, Th. II. S. 213.

es von unserm Komponisten: »Wunderbar genug, blieb Cherubini, der Mozart am ersten ersetzen können, nicht genug beachtet. Er wollte lieber der Huldigung der Welt, als der hohen Eigenthümlichkeit seiner reichen Künstlernatur entsagen. Viel tiefer stehende Komponisten liefen ihm den Rang ab.«

14. Die weiße Dame, Oper von Boieldieu. — Ueber den Text nichts weiter, es ist bekannt, daß Scribe ihn nach einem Scott'schen Roman bearbeitete; vielleicht kannte er auch die Erzählung von einer weißen Frau, die einem armen Pachter Geld leiht, und dieses am Verfallstage mit tödtlicher Strenge einzutreiben droht, aus Oehlenschläger's Ludlamshöhle. Zum erstenmal wurde die Oper am 10. Dec. 1825 gegeben, und vergrößerte seitdem des Komponisten ruhmvollen Namen nicht allein in seinem Vaterlande, sondern in ganz Europa. Boieldieu hat, seine Unzulänglichkeit als Tondichter im lyrischen Drama vielleicht selbst fühlend, sich enge im Bereich der kleinen komischen Oper gehalten und diese zu veredeln sich bestrebt, wozu er auch, durch die Leichtigkeit seines Vortrags, seinen Reichthum an neuen Melodieen, eine sinnige Weise der Stimmführung, und durch eine überaus glückliche Kunst der Instrumentation, am ersten berufen war. Aus diesem Bereich ist er nie herausgetreten, und seine lieblichen Schöpfungen,

die demselben angehören, haben das seltene Verdienst, den strengsten Anforderungen gelehrter Tonkenner an einen kunstgerechten Satz zu genügen, und dabei den Gebildetsten ebenso hold und anmuthig in's Ohr zu klingen, als der Menge verständlich zu sein und sie auf die Dauer zu fesseln. — Die Musik zur weißen Frau erreicht die Originalität der früheren Boieldieu'schen Kompositionen nicht ganz, doch bleibt sie immer höchst ausgezeichnet in ihrer Art, und ist theilweise, als heitere Gemüthssprache, unübertrefflich. Die Ouvertüre ist nach Art der italienischen Introduktionen aus zwei der Oper entnommenen Thema's zusammengesetzt, die, Anfangs einzeln verarbeitet, nachher in ein volltönendes Ensemble zusammenwogen; Träumerei der Jugend, Soldatenmuth, frohe und schwärmerische Klänge der Liebe, tönen anmuthig hervor. Der einleitende Chor weht uns schottische Bergluft entgegen; die große, vielleicht etwas zu große Arie des Georges spricht die wechselnden Stimmungen eines Soldaten in französischem Geiste recht leicht aus, und der junge Krieger spielt den aimable roué in die Musik über. Die muntere Skolie zwischen Georges und seinen gastfreundlichen Schotten muß fortreißen: sie dient auch als Grundgedanke des Allegro's der Ouvertüre. In Jenny's Romanze von der weißen Frau kontrastirt das Schauerliche der Eingangszeilen gegen den nai-

ven Schluß in ächt-komischer Haltung; der Komponist erreicht den Zweck, uns halb schaudern und halb lachen zu machen, völlig. Das Duett zwischen Georges und Jenny umfaßt die Lieblichkeit des Gedichtes nicht ganz, und das erste Finale schließt zwar musikalisch herrlich, aber für den Charakter der Oper vielleicht etwas zu feierlich. Margarethens Spinnlied ist ein weicher Ton aus einem treubewegten Herzen; die Begleitung äußerst gefühlvoll. Bei den Wechselgesängen zwischen Anna, Gaveston und Margarethe verweilt der Komponist etwas lange; Georges' Kavatine „Viens gentille Dame" ist ganz im französischen Geschmack und verführt den Sänger leicht zum Schreien; das darauffolgende Dur dagegen ist die Perle von Allem, wie hingezaubert, ein Flötenhauch der beseligendsten Liebe. Das Finale des zweiten Akts, eine Subhastation darstellend, ist am kräftigsten und effektvollsten komponirt; der in Musik gesetzte Gegenstand ist zwar nichts weniger als poetisch und hat daher harten Widerspruch gefunden; für den Zweck der komischen Komposition scheint er indeß nicht so ungeeignet als man annimmt, da in dem Kontrast der gesungenen Zahlen und Verkaufs-Ausrufungen mit der begleitenden Musik an und für sich schon eine komische Pointe liegt, abgesehn davon, daß die musikalischen Stimmungen der Angst, Erwartung, Rache und Liebe in diesen notariellen Wirr-

warr künstlich hineingewürfelt sind. Mit einer trefflichen Bravourarie der Donna Anna beginnt der dritte Akt: das in ihr, aus der Brust einer liebenden Jungfrau wiedertönende Echo: »Julian« bereitet zu der Scene vor, wo ihr Geliebter sich der ersten Träume seiner Kindheit erinnert, die Weise eines schottischen Nationalliedes auffaßt und sich dieselbe in's Gedächtniß zurückzurufen sucht. Hier ist eine Poesie der Musik ausgesprochen, die sich nicht beschreiben läßt; auch hat dieser Theil der Oper den meisten Beifall gefunden, man hat die alte schottische Romanze, deren Melodie Boieldieu benutzte*), wieder aufgesucht, und die Romanze selbst (Robin Adair) durch mehrfache Uebersetzungen, z. B. von Gerhard, Laun (in der Abendzeitung; ebenfalls in den Wundermann'schen Unterhaltungsblättern) vervielfältigt. Die den dritten Akt beschließenden musikalischen Sätze sind auf einen imposanten Totaleindruck glücklich berechnet.

15. Der Schnee, Oper von Auber. — Zuvor einige, wenig bekannte, im J. 1830 geschriebene biographische Notizen über den Komponisten. Auber ist den 29. Januar des J. 1784 zu Caen in der Normandie geboren, und kam, als er kaum einige Monate alt war, mit seinen

*) Man kann sie in der Allgem. musik. Zeitung, 1827 Nro. 11, S. 183 finden.

Aeltern nach Paris, welches er auch, einige kurze Reisen ausgenommen, wohin die nach England gehört, fortwährend bewohnte. Sein Vater war vor der Revolution ein sehr wohlhabender Mann, hatte aber in jener Epoche einen großen Theil seines Vermögens verloren. Er war ein äußerst unterrichteter Mann, besonders Musikliebhaber, und als Dilettant recht ausgezeichnet im Gebiete der Musik. Unter solchen Umständen war es natürlich, daß der Vater sehr frühzeitig seinen Sohn in der Musik unterrichten ließ, um so mehr, da der Knabe viel Lust und Talent dazu verrieth. Es wurden ihm daher ein Klaviermeister und ein Violinlehrer gegeben, und da der Lehrling beide Instrumente gleich sehr liebte, so blieb er auch in keinem derselben zurück, und ward späterhin als einer der ersten Akkompagnateurs für den Gesang, und als vortrefflicher Bratschenspieler im Quartett bekannt. Das Haus seines Vaters, der vor ungefähr zehn Jahren starb, war der Sammelplatz aller ausgezeichneten einheimischen und fremden Künstler und Musikliebhaber, und der Ort, wo man treffliche Konzerte hörte. Hier war es auch, wo man zum ersten Male (im Jahre 1802) Mozart's herrliches Requiem, und dessen Symphonieen, die hier kaum noch gekannt waren, sehr gut exekutirte. Kein Wunder also, wenn der junge Auber unter so günstigen Auspizien und bei seiner Vorliebe zur Musik, diese vorzugsweise

zu seiner Hauptbeschäftigung machte, und seine meiste Zeit, wenn gleich immer nur als Dilettant, dieser schönen Kunst widmete. So geschah es denn auch, daß er schon frühzeitig zu komponiren anfing, obgleich er noch keinen Harmonielehrer gehabt hatte, und daher nur wenig oder nichts von der Komposition verstand. Späterhin erst, und zwar vor etwa 18 bis 20 Jahren, ward er Cherubini's Schüler, welcher, obgleich damals sehr kränklich, ihm dennoch drei Jahre hindurch Unterricht in der Komposition ertheilte, und von dessen vielen Eleven Auber einer der ausgezeichnetsten ward. Vor und während dieser Zeit komponirte er mehre einzelne Klavierstücke, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, und für das letztere Instrument mehre Konzerte (alle diese Werke sind gestochen, doch die Violoncell-Konzerte unter einem andern Namen); — ferner einen Satz Violinquartette, mehre Litaneien und eine Messe (bis jetzt noch Manuskripte). Sämmtliche Kompositionen, so wie zwei kleine Operetten, nämlich: „le séjour militaire“ (1 Akt, zum ersten Male aufgeführt den 27. Febr. 1813) und „le testament et le billet doux“ (1 Akt, aufgeführt den 18. September 1819), fallen in jene Epoche, wo Auber noch im väterlichen Hause, unbesorgt über die Zukunft und den zu wählenden Stand, seiner hervorstechenden Neigung für die Musik lebte, und dieselbe nur

als Dilettant betrieb, indem er keineswegs daran dachte, einst von seinem Talente Gebrauch zu machen. Erst nach dem Tode seines Vaters, der seiner Liebe zu den Künsten und Wissenschaften große Opfer gebracht hatte, so daß er seinen Kindern nur wenig oder nichts hinterließ, faßte Auber den Entschluß, sich ganz der Kunst zu widmen, was ihm keineswegs schwer werden konnte, da er von frühester Jugend mit ganzer Seele an ihr hing. Hätte er das Glück gehabt, ein reiches Erbtheil zu erhalten, so würde er in der Kunstwelt, wenn nicht fremd geblieben, doch vielleicht nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben; während er jetzt nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland, England, Italien und Rußland, wo mehre seiner Opern mit vielem Beifall gegeben werden, eines großen, wohlverdienten Rufes genießt. — Der Schnee war Auber's Debütoper, und erwarb ihm in Frankreich seinen Namen. Zwar Schüler Cherubini's, verließ er die Bahn seines tiefsinnigen Meisters, und suchte im Bunten und Tändelnden sein Glück zu machen. Weniger melodiös als Rossini, und nicht so kunstgerecht wie Boieldieu, weiß er doch die Eigenschaften beider Komponisten zum Theil in seinen Leistungen zu verbinden. In der Stimmführung wird er den letztern schwerlich erreichen; eher hat er das Reizende der Rossinischen Instrumentirung. Im Schnee ist letztere jedoch noch

schwach, die Bässe gehn einförmig und kunstlos ihren Gang fort, und nur das muthwillige Geflüster der Rohrinstrumente ergötzt mitunter das Ohr. Die kleinen Symphonieen, die als Ritornelle und als Begleiter größerer Gesangstücke angewandt werden, sind theilweise artig. Unter den Gesangstücken scheint mir das Verhör des Gärtners am gelungensten und ein Meisterwerk komischer Komposition. Das Gewebe der Handlung ist sehr locker. Das Sûjet ist eine Umbildung der Sage von Eginhard und Emma *), auf Verhältnisse unserer Tage angewandt. Unterhaltung gewährt die neue Bearbeitung nicht, noch weniger ist sie geistreich. Sogar eine poetische Introduktion fehlt, ohne welche eigentlich kein Operntext geschrieben werden sollte.

16. Wilhelm Tell, Oper von Rossini. — Das künstlerische Chamäleon, welches sich Rossini nennt; der kleine Mann, welcher den Grafen Ory geschrieben, und der große, welcher den Tell erschaffen hat; der Komponist, welcher bis-

*) Es ist ungewiß, wo diese Begebenheit vorgefallen. Auf keinen Fall ereignete sie sich auf der sogenannten Emmaburg bei Aachen, die außer allem Zusammenhang mit der Karolsgeschichte steht und als Stammschloß eines alten Geschlechts Einenburg heißt. Frommer Volksglaube taufte den Namen um. Mit großem Recht kann sich die Abtei Seligenstadt oder Ingelheim die Ehre dieser Legende zueignen.

her den Ruhm des Tages über den der Jahrhunderte gesetzt, und dennoch, was künstlerische Anlagen, Fähigkeiten und große Einzelnheiten, was Phantasie, Gemüth und Herz anbelangt, weit wegragt über jene anderen Komponisten der Zeit, welche ihre regelrechte Unbeholfenheit höher anschlagen möchten als seine kecke Lebendigkeit; dieses Gemisch von Leichtsinn und Liebenswürdigkeit, Kleingeisterei und männlicher Kraft, von Gemeinheit und Adel hat bei dem deutschen, ihm wohlgewogenen Publikum einen neuen Treffer in der Glücksurne der Zuneigung gezogen. Sein Wilhelm Tell ist am 25. März 1829 zu Frankfurt, und zwar zum Erstenmale in Deutschland, mit vielem Beifall gegeben, und man darf hinzusetzen, gründlich genossen worden. Diese Oper unterscheidet sich von den übrigen Rossini's dadurch, daß sie in einem ernsten, gediegenen und charakteristischen Style konsequent durchgeführt ist, mithin vielleicht gerade Dasjenige nicht besitzt, weßwegen man die Jugendsünden dieses Komponisten so sehr liebt. Die schöne Erzählung vom Tell, seinem Schusse, die wider ihre Aechtheit erhobenen Zweifel mögen nun gegründet seyn oder nicht, ist bei vielen Völkern mit besonderer Vorliebe nacherzählt worden. Bei den Dänen findet sich eine ältere ähnliche Sage, welche der schweizerischen vielleicht zur Grundlage gedient hat und von Oehlen-

schläger im Palnatoke mit vielem Glück dramatisirt wurde. Bei den Deutschen ist sie von Schiller mit allem Glanz einer Poesie, die der Schweiz Ehre macht, obwohl als Drama ohne Einheit und drastische Verkittung, verherrlicht worden. Wenn die Franzosen schon in der Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Tragödie Guillaume Tell von Le Miere besaßen — ungefähr 1766; s. eine Notiz hierüber bei Rochefort melanges et souvenirs T. II. p. 97 — so darf man doch behaupten, daß sie sich mit diesem Stoffe erst durch Schiller recht vertraut machten, wozu die Uebersetzung seines Tell durch Henri Merle d'Aubigné (Genf 1822) das Ihrige mitgewirkt haben mag. Auch die Textdichter der Rossini'schen Oper, Jouy und Bis, haben ihr Libretto ganz nach dem Schiller'schen Drama eingerichtet, nur daß sie, zum Zweck der Oper, manches Motiv entstellten, und wegen Nationalvorurtheile manche Stelle zerreißen mußten, ohne uns für diese Beraubungen auf eine andere Weise zu entschädigen, als daß Jouy zeigt, er habe die in seiner Vestalin mit so viel Glück geübte Kunst, Sentenzen wie absichtslos hinzuwerfen, welche Ohr und Herz seines Volks kitzeln, noch nicht verlernt. Ihr Text hat viel Undramatisches. Der erste Akt ist ganz ohne Handlung, ist nur Exposition, welche darin besteht, daß die dumpfe Stimmung eines ver-

knechteten Volkes im Kontraste mit seinen heiteren Volksfesten gezeigt wird; er endigt mit der Rettung Baumgarten's (der hier Leuthold heißt, und einen »Tyrannenknecht« erschlagen hat, weil er seine »Tochter« verführt) und der Gefangennehmung Melchthal's. — Im zweiten Akt: Ausspinnung der Liebesverhältnisse zwischen dem Edelfräulein Bertha (heißt hier Mathilde, und ist auf eine wirklich ergötzbare Weise zu einer kaiserlichen Prinzessin geworden) und Arnold v. Melchthal, eine Liebe, die den Opernanforderungen zulieb zwar bedeutend mehr ausgeschmückt ist als das ähnliche Verhältniß bei Schiller, dessenungeachtet, mißlich genug, immer Episode bleibt und die Katastrophe nicht vermittelt. Zum Schluß: der Bund auf dem Rütli. — Dritter Akt: Melchthal ist von Geßler ermordet. Arnold's Ermannung. Die Scene auf dem Markte zu Altdorf. Der Apfelschuß. Alles nach Schiller. — Letzter Akt: der Sprung auf die Platte wird zur Handlung; Geßler und sein Anhang setzen dem entsprungenen Tell nach; der Landvogt wird hinter der Scene von Tell's Pfeil durchbohrt; Arnold meldet, die Zwingburg sey gefallen. Jubel, Freiheitsfeier, frommer Hirtendank. — Das Scenische ist manchmal etwas langgerathen, und wird durch die eingewebten Tänze, Feste und sonstigen Augenbelustigungen noch mehr gedehnt, ein Uebelstand, der auch auf

den Effekt der Musik, namentlich im zweiten Akt, nachtheilig eingewirkt hat. Mehr als mit der dramatischen Schürzung der Handlung darf man mit der lyrischen Ausführung der besonderen Gefühle und Stimmungen zufrieden sein. Der französische Text enthält viele Nummern, die auch als Gedichte schön sind. In die Uebersetzung (von Theodor v. Haupt) ist von diesen Schönheiten nur wenig übergegangen; sie ist augenscheinlich höchst übereilt, und hält mit der der Stummen von Portici gar keinen Vergleich aus; zudem ist sie gar nicht praktikabel und singbar, so daß sich die Frankfurter Operisten genöthigt gesehen haben, sich den Text selbst zu arrangiren, wo dann kein Stein auf dem andern geblieben ist und Verse zu Stande gekommen sind, deren Rhythmus von den Jagdhunden, welche sich bei der Aufführung dieser Oper in natura auf dem Theater producirten, würdig akkompagnirt gewesen wäre, wenn es einem derselben eingefallen wäre, eine Heularie zu improvisiren. — Würde man den Komponisten nicht ehren, wenn man das ärgerliche Allegro der Ouvertüre aus derselben ganz wegließe? Der Kuhreigen zum Schluß, und dann die Introduktion: ein vortrefflicher Uebergang. Als Einleitung ein braves Quartett zwischen Tell, seinem Weibe Hedwig und Sohne Gemmy, und dem Fischer; der romanzenartig gehaltene Liebestraum des letztern,

Tell's düsterer Schmerz um das Schicksal seiner Heimath, der Seinigen Besorgniß um den geheimnißvollen Zustand seines Innern, bilden mit dem Chore, der den Schweizermorgen begrüßt, und in dessen einfache Hymne sich das Schellengeklingel vorüberziehender Heerden mischt, ein angenehmes Ganze. Wir bemerken sogleich, daß es mit dem Tell auf keinen süßlichen Opernhelden abgesehen, sondern dieser schlichte Biedermann so schlicht charakterisirt ist, wie es die Natur und die Geschichte haben will. Man muß in der That Rossini's Enthaltsamkeit bewundern, daß er seinem Schweizerhelden keine Arie, überhaupt nichts Emphatisches und Pathetisches, sondern nur Kernsprüche des Mannes, den Groll des unterdrückten Freiheitssohnes, und etwa ein frommes Gebet, ein Schluchzen des Vaterherzens in der tiefsten Noth, in den Mund gelegt hat. In der Art, wie Melchthal singt und deklamirt, kann man nicht verkennen, daß Rossini auf französische Theaterbegriffe Rücksicht genommen. Arnold's Recitativ (O muß mein Herz) ist ein glänzendes Muster für den leidenschaftlichen Vortrag der leidenschaftlichsten Seelenbewegung. Mit einer überraschenden Wahrheit, vom Schleier der Kunst verdeckt, verarbeiten sich in dem darauffolgenden Duett »Mathilde, Engel meiner Triebe« die sanfteren Gefühle des Jünglings mit den rauhen und männlichgemessenen Tell's zu

einem dramatischen Ganzen. Bei der Hochzeitfeier mit allen bunten Eigenthümlichkeiten der Schweizersitte entfaltet der Komponist sein unbestrittenes Talent in Ausschmückung ländlicher und idyllischer Feste. Leuthold's Bericht kann nicht ergreifender vorgetragen seyn. Wie einfach und schillerisch sind Tell's Worte gehalten: »Versagt er feig die Rettung dir, weiht dich dem Tode? Folge mir!« Darauf ein ergreifendes Finale, mit Anwendung aller nur erlaubten und hier geschickt benutzten Hebel und Motive. — Außer den Chören, die fast durchweg ebenso lieblich als kräftig und feurig aufgefaßt sind, zeichnen sich im zweiten Akt aus: die Romanze der Mathilde (Du stiller Wald), ihr Duett mit Arnold, besonders aber das Terzett zwischen Arnold, Tell und Walther (Mein Vater fiel der heil'gen Sache), die Krone der Oper, die Krone alles dessen, was Rossini jemals geschrieben, in jeder Hinsicht ein Meisterstück. Man kann sich keine wohlthuendere Trippelallianz des Männergefühls, wobei sich jedes vereinzelte doch wieder so schön von dem Kunstkörper loswindet und charakteristisch für sich allein darstellt, denken, als sich in diesem Terzett offenbart, wo Schmerz, Verzweiflung, Rache, Freiheit und Männermuth jene Sprache reden, deren unwiderstehliche Kraft uns nur die Muse der Tonkunst begreiflich macht. Die Scene am Vierwaldstättersee hat hin und

wieder Längen. Schön ist der Gesang der Verbündeten von Ury. — Mathildens Arie im 3. Akt (Du holder Traum, der uns verbunden) zeigt abermals, wie viel der Komponist in diesem Genre, wo ihm die Melodien wie von selbst zuströmen, zu leisten vermag. Ich tadle nur, daß hier, wie beinah in der ganzen Oper, jedes angeregte Gefühl durch den Schlagschatten eines schroff entgegengesetzten allzuplötzlich überzogen wird. Auf jedes Gebet ein Jagdruf, auf den Kriegerjubel ein ländlicher Feierton. Weise benutzt, hebt jede Unterbrechung den dramatischen Effekt, wie z. B. im Tankred, wo die Stelle »Und dann sterben« mit dem gleich darauf einfallenden Siegesjauchzen einen tiefen Eindruck macht; allein wo man Absicht merkt, und diese Absicht allzuhäufig, da leidet die Kunst. Der Schweizerländler (vokal), die sogenannte Tyrolienne, ist allerdings ein so anmuthiges, schäkerndes, wie mit einem leichten Zauber hingeworfenes lyrisches Intermezzo, daß man die Begeisterung der Pariser für dasselbe begreiflich findet. Die Scene, welche die Katastrophe der Oper in sich schließt, ist durch ein gediegenes Quartett und vor Allem durch ein Gebet ausgezeichnet, welches Tell vor dem Schusse zum Himmel sendet. Diese Scene ist übrigens vom Komponisten so weit ausgesponnen, daß sie um so mehr bedeutender Verkürzungen bedarf, als das Stück an

fünf Stunden spielt. — Im letzten Akt werden alle musikalischen Elemente künstlerisch gegeneinander gelassen, um mit dem Aufruhr in der physischen und moralischen Welt zu konkordiren. Die Rolle, die dabei dem Arnold v. Melchthal zugetheilt wird, ist eine des größten Komponisten würdige. Wie gelungen und ergreifend ist die musikalische Malerei des Sturms. Und noch dazu ohne kleinliche nachahmende Harmonie. Der Schluß wird ein rührender Triumphruf der »Freiheit nach der Leidensnacht.« Auch hier ein herrliches Gemälde des Sonnenaufgangs in der Schweiz, fern von jeder Hascherei nach Außerwesentlichem. Der Kampf der Parteien, der Widerstreit zweier Völker lös't sich in ein weiches Gebet auf, wo die Harfen wie Grüße aus dem Lande der ewigen Freiheit intoniren.

17. Das Konzert am Hofe, Operette von Auber. — Man kennt das Süjet: ein langweiliges Kapitelchen aus dem großen Schuldbuch kabalirender Operisten. In der Musik, einem wässerigen Aufguß über die sinnbetäubende Vanille des Modegesangs, ist eine Nummer, die vortrefflich genannt werden kann: die Schilderung des venetianischen Karnevals, mit dem sinnigen Intermezzo: »Povera Signora«.

18. Tante Aurora, Oper von Boieldieu. — Musik voller Anmuth und Bezauberung, eine Blume im Kranze des Meisters von Rouen.

Die Ouvertüre, das Quartett mit der Anrufung an den Liebesgott, ein Duett zwischen Marton und Fontin, gehören zu den schönsten Pieçen ihrer Art.

19. Judas Makkabäus, Oratorium von Händel. — Unter den vielen Oratorien Händel's, er schrieb deren sechsundzwanzig, ist der Judas Makkabäus, was erst in neuerer Zeit recht anerkannt worden, eines der tiefsinnigsten und zartesten, und die heilige Feier der religiösen Kunst weht uns ungetrübt aus diesen frommen Tönen, wie Glockengeläute in der Christnacht, entgegen; kein Tumult der Leidenschaft stört diese kirchliche Ruhe, und selbst die schwer empfundenen Klagen der Israeliten über erlittene Schmach, ihr kriegerischer Aufschwung, und der Jubel des Sieges, künden sich wie ein gedämpfter Trauermarsch, und wie eine leise Geistermusik an, die den in uns schlafenden Engel des Glaubens nur im Traume umfittigen, ihn nicht wecken will. Diesen Charakter der religiösen Gelassenheit, die sich selbst im höchsten Affekt mild äußert wie Segen Gottes, finde ich in dem Chor:

Dringt ein in die Feinde mit rüstiger Hand,
So wird Gott Jehovah den Völkern bekannt —

am ebenmäßigsten und schönsten ausgedrückt. Mehr oder minder haben die übrigen Chöre und Arien eine ähnliche fromme Gestaltung, dabei einen großen Reichthum an eigenthümlichen und kindlichen Melodien (die ein zu Tod gekitzelter

Geschmack vielleicht veraltet nennt), neue Harmonienverbindungen, und eine seltene Kunst in Führung und Tragung der Stimme. Schade indeß, daß nur Chöre, Arien und Duette, und gar keine sonstigen Ensemble's vorkommen. Ueberladene Malereien, die Händel sich zuweilen erlaubte, sind ganz vermieden; und das einzige Mal, wo er figurirt:

Wo sonst der Fuß des Kriegers trat,
Wallt lächelnd nun die goldne Saat —

bringt es eine unendliche, hochpoetische Wirkung hervor. — Wie es ein Glück für die metaphysische Spekulation ist, daß es einen Katholizismus und einen Protestantismus gibt, die, in verschiedenen Dogmen und Formen Erkenntniß suchend, durch geistige Polemik, die ja immer so sehr nützlich gewesen, das Streben nach dem Geistigen und das Ringen nach Licht und Wahrheit rege erhalten, so ist es ebenfalls ein Glück, daß die religiöse Stimmung beider Parteien auch in die geistliche Musik des einen und des andern Theils übergegangen: denn diese Kunst wird sich dadurch gleichweit von Schwärmerei wie von Nüchternheit zu erhalten suchen. In dem Sinne, wie Shakspeare ein protestantischer Dichter, ist Händel ein protestantischer Tonsetzer, der es verstand, die geistige Regung seiner Konfession in seiner großartigen, feierlichen, und nur selten, am mei-

sten jedoch im Messias, mathematisch berechneten Musik auszudrücken: deßwegen verkannte er jedoch das Herrliche der katholischen Kirchenmusik nicht, und vielleicht ließ ihn sein Genius nur darum an einem Charfreitag (1759) sterben, damit er Allegri's Miserere aus der Sixtina, die zwischen den Sternen sich wölbt, desto deutlicher vernehme.

20. Titus, Oper von Mozart. — Zwar leuchtet auch in diesem Tonwerk der Blitz des Mozart'schen Genius, Einzelnes ist wunderbar und groß gestaltet, das Ganze athmet melodiöses Wohlgefallen, und die Lieblichkeit und Durchsichtigkeit der Form wird von schönen und kräftigen Gedanken gehoben: aber das Himmelsfeuer, wovon die übrigen Opern Mozart's durchlodert sind, brennt hier sparsamer als irgendwo bei ihm, der kühne dramatische Charakter fehlt, und man merkt nur zu sehr, daß er sich übereilen mußte, und daß Er der Mann nicht war, der in genialer Leichtfertigkeit eine Oper in wenigen Tagen aus den Aermeln schütteln mochte. Titus war nämlich von den böhmischen Ständen bestellt worden, wurde vom Komponisten im Reisewagen zwischen Wien und Prag begonnen, in sechs Wochen vollendet, und zur Krönungsfeier des Kaisers Leopold (1791) in Prag gegeben. Die Aufnahme war höchst lau, und nur die Feier des Tages verhinderte den gänzlichen Sturz

Allmählig lernte man jedoch auch diese Musik würdigen, und begriff den hohen Werth der besseren Einzelnheiten. Den Text hatte Metastasio — mit seinem wahren Namen Petro Krapasso, Abt und Dichter des kaiserlichen Hofes unter Karl IV., Franz I. und Joseph II. — geliefert, und weniger auf ein dramatisches Interesse, als auf gelegenheitliche Anspielungen, politische und nationelle Beziehungen Rücksicht genommen. Manches, was Mozart nicht vollenden konnte, war von seinem Freunde Süßmayer hineinkomponirt worden; später legte Weigl eine große Scene für den Titus, der ursprünglich nur drei kleinere Piecen zu singen hatte, ein: es ist diejenige, die auf den pompösen Marsch, unter dessen begeistertem Fanfare man Römergröße und Römermuth einherstolzen sieht, folgt. Mozart's Großartigkeit und Kraft in Erfindung leidenschaftlichen Gesanges zeigt sich nochmals an der Vitellia. Sextus ist das Fundament und die Krone der Oper, im Charakter dieses Jünglings, der von Liebe, Haß, Verführung, Reue und Verzweiflung zerrissen hin und her schwankt, erblühte auch der wechselvolle Himmel der Mozart'schen Töne, und er goß seine heilige Seele hinein.

21. Mozart's Erstlinge. — Außer seinen bekannten Opern schrieb Mozart noch folgende Kompositionen für's Theater, die größtentheils

als Jugendversuche nicht zur allgemeinen Kenntniß gelangt sind:

1768. La finta semplice, opera buffa. — Als Mozart im gedachten Jahre nach Wien kam und vor Kaiser Joseph Klavier spielte, gab dieser dem zwölfjährigen Knaben den Auftrag, eine opera buffa zu schreiben. Es war die angeführte. Sie wurde nicht aufgeführt, soll aber den Beifall der Kenner erlangt haben.

1770. Mithridate, opera seria, für das Theater zu Mailand. Mozart's, des Knaben, Talente erregten ein solches Aufsehen in Italien, daß man ihm in Mailand, nach einigen öffentlichen Proben seiner Kunst, gleich die Scrittura zu der Oper für den Karneval 1771 anvertraute; sie kam noch zu Ende d. J. 1770 den 26. Dez. auf die Scene, erhielt allgemeinen Beifall und ward zwanzigmal nacheinander aufgeführt.

1771. Ascanio in Alba, eine theatralische Serenate zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand, auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia komponirt.

1772. Il sogno di Scipione, Serenate zur Wahl des neuen Erzbischofs von Salzburg.

1773. Lucio Silla, Op. ser. Für den Karneval 1773 zu Mailand bestimmt. Sie erhielt noch größern Beifall als sein Mithridat und

wurde sechsundzwanzigmal ohne Unterbrechung aufgeführt.

1774. La finta Giardiniera, Op. buffa.

1775. Il Re pastore, Serenate, zu Salzburg komponirt während des Aufenthalts des Erzherzogs Maximilian. Man hält diese Arbeit für eins der vorzüglichsten älteren Werke Mozart's.

1780. Idomeneo, Op. s., für den Karneval zu München.

1786. Der Schauspieldirektor, ein kleines Singspiel für den kais. Hof in Schönbrunn.

22. Die Italienerin in Algier, Oper von Rossini. — Die Oper gehört zu den flüchtigsten, die R. geschrieben, und ist fast nur auf Stimme und Buffonade seiner Landsleute berechnet. In Deutschland gegeben, verliert sie eben so viel, wie eine französische Komödie, die man vom Pariser Theater herübernimmt, und auf dem deutschen schwerfällig nachspielt. Der Komponist hat nicht nur fremde, sondern auch seine eigenen Werke geplündert: schon in der Ouvertüre herrscht dasselbe artige Triolengetändel, wie in der zum Tankred, und das anmuthige Krescendo aus letzterer, ein Plagiat aus Paer's Sophonisbe, erklingt hier zum zweitenmale. Unter den komischen Ensemblestücken ist das Pumpum- und Tingting-Finale mit Recht so berühmt als beliebt, wenn auch der Wortsinn

dieses Witzes, so wie der Papatatschi-Scherz, mitunter an Unsinn gränzt. Der Partie des Mustapha ist ein gewisser poetischer Humor in Wort und Gesang beigegeben, der recht ergötzlich ist. Elvira und Zulma sind vom Komponisten stiefväterlich bedacht worden, und haben nur Gelegenheit, in den Gesammtstücken kühn durchzugreifen. Der Gesang des Lindoro hüpft und gaukelt auf daktylischen Verschen mit gleitenden Reimen. Die Rolle der Italienerin ist durch Dem. Sontag am vorzüglichsten gegeben worden.

23. Abu Hassan, Oper von K. M. v. Weber. — K. F. Hiemer zu Stuttgart verfertigte Weber'n den Text zu dieser (sogenannten) komischen Oper, deren Inhalt nichts weiter ist, als ein Scherz in gewöhnlichen, zeit- und lokalwidrigen Worten. Da Hiemer's sämmtliche Operetten (das Singspiel; Vetter Jakob; Apollo's Wettgesang) Uebersetzungen aus dem Franz. sind, so wird es nicht schwer zu errathen, woher das Thema zu Abu Hassan genommen. Der Inhalt des Stückes beruht auf der Erzählung »Der erwachte Schläfer« in »Tausend und Einer Nacht« (Ausgabe von Habicht, v. d. Hagen und Schall, 7. Bdchn, Breslau 1825, S. 4.) Was die Komposition betrifft, so ist darüber nur Eine Stimme, daß die Musik sowohl zu dieser Oper wie zur Silvana blos

insofern der Beachtung werth ist, als sie die ersten noch gehemmten Aufflüge eines Mannes zeigt, der die Schwingen seines Geistes später frei und leuchtend entfaltet hat. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es möglich, diese Oper einmal anzuhören: ihr zum zweitenmal beizuwohnen, ließe sich nur dann entschuldigen, wenn eine kön. Kabinetsordre es ausdrücklich heischte; so wie ein englischer Rezensent behauptet hat, nur eine Parlamentsakte könne die Freunde Shakspeare's bewegen, seine Sonette zum zweitenmal zu lesen. Fließende Melodieen finden sich in allen Nummern der Oper nicht; nur aus der Stelle in dem Duett Hassan's und seines Weibes »Prüf' dieß Herz« scheint etwas Gutes werden zu können. Die Harmonie geht in der barocken Instrumentirung völlig zu Grunde, und man hört zuletzt nichts als auf Schrauben gestellte Soli's, deren verfehlte Originalität zu einem Wischiwaschi herabsinkt. Auch die Ouvertüre trägt diesen Charakter und ist, außer einem Klingelallegro, unverständlich. Das Loos dieser Oper ist daher allenthalben gewesen, durchzufallen. Seit einigen Jahren ist sie auf verschiedenen Bühnen wieder emporgekommen, W. wird den Direktionen indeß schwerlich Dank dafür gewußt haben.

24. Preciosa, Schauspiel mit Gesang von P. A. Wolff und K. M. v. Weber. — Der

Verf. dieses auf allen Bühnen gern und oft gesehenen Schauspiels, mit unserer Zeit und ihren Eigensinnigkeiten vertraut, hat es wohl verstanden, demselben eine Richtung zu geben, wodurch es für dieselbe angenehm werden und sich erhalten mußte: er hat deßhalb, als Surrogat des reinen Drama, andere Künste in das Reich der Poesie hineingezogen und so ein Werk geliefert, das, wenn es nicht der Dichtung wegen gefällt, durch die Musik, und wenn auch diese ihren Zauber nicht üben sollte, durch Tanz, Prunk und Dekoration gehoben wird. Die strenge Kritik hat gegen dieses Durcheinander verschiedener Künste zu eifern nicht unterlassen, dagegen hat Wolff auch seine Vertheidiger gefunden; sein treuester Anwalt war und bleibt das Publikum. Das Schauspiel ist, mit einigen Veränderungen in Betreff der Gefangennehmung des Felix, nach Cervantes', wahrscheinlich um das J. 1605 in Madrid entstandener, lieblichen Novelle: La Gitanilla (das Zigeunermädchen), bearbeitet. Der Stoff ist so ansprechend, daß er schon in früherer Zeit für die Bühne benutzt wurde, in England durch Middleton und Rowley, in Spanien durch Antonio de Solis. Tieck zieht beiden Umdichtungen die deutsche vor. Auch mag der Stoff auf historischem Grunde ruhen, da wir verschiedene Lobgedichte des Licentiaten Pozo zum Ruhm der Preciosa besitzen. Wolff selbst war zwar

kein bedeutender Dichter, doch ist der Gegenstand, der er behandelt hat, ein äußerst poetischer. Was bietet ein Zigeunervolk nicht Alles dar, um daraus für die Bühne Material zu sammeln! Wie viel Dunkles, Verknäueltes, Nächtliches, Ergreifendes liegt in der Lebensart dieser Menschen! Lesen wir, in der lyrischen Gattung, nur das einzige (von Spohr und Ries komponirte) Zigeunerlied Göthe's, und müssen wir uns nicht gestehen, daß wir in diesen wenigen rauhen Tönen, durch die das Heulen der Wölfe und das Pfeifen des Waldsturms zu dringen scheint, eine Tiefe der Volkspoesie finden, wie man sie sich nur denken kann. Auch Wolff hat durch dergleichen Zigeunerlieder sein Schauspiel zu heben gesucht. Ueberhaupt sind Lied und Melodrama das Gelungenste, was die Poesie in der Preciosa zu bieten hat. Im Allgemeinen ist die Form vernachlässigt. — Die Musik zur Preciosa verdient mit Recht den Namen romantisch und gehört zu Weber's vollendetsten Arbeiten. Im Ausland hat sie nicht ansprechen wollen; vielleicht mochte man auch den Text nicht vertragen können.

25. Der Tyroler Wastel, Oper von Süßmayer. (?) — Schikaneder zeigt sich auch hier als guten Textdichter. Wären die Nebenfiguren so gut gehalten, wie die Hauptpersonen, so ließe sich das Stück mit Behaglichkeit ansehn. Für die Liebhaber von Naturmenschen und Volks-

gesängen bleibt es immer eine willkommene Erscheinung. Auch ehrenwerthe Schriftsteller haben den Werth dieser Oper anerkannt. Den neuesten Ausspruch über die Vortrefflichkeit der Charakterzeichnung des robusten Tyroler Löwen lieferte Fouqué im zweiten Theil seiner Reise durch Sachsen und Böhmen (Dresden b. Arnold).

26. Der Kapellmeister von Venedig. — Ein Rheinländer (der ehemalige Polizeikommissär Breitenstein zu Düsseldorf) ist Verf. dieses lustigen, in ganz Deutschland beliebten Stücks, das in seiner Art das beste musikalische Quodlibet bieibt, welches wir besitzen. Das Süjet ist im leichten Style des alten Lustspiels, die Zusammenstellung der Melodieen (zum Theil aus den Sängerinnen auf dem Lande) jokos, und Radikati die stehende komisch-musikalische Figur bei den kölnischen Fastnachtfreuden geworden, zu denen das Trinklied: »Der Wein erfreut des Menschen Herz«, als treffliche Skolie paßt.

27. Die Ochsenmenuett, Operette von Seyfried. — Wiener Blätter erzählen, ein ungarischer Ochsenhändler habe einst bei Haydn eine Menuett zur Feier der Hochzeit seiner Tochter (Kodizza) bestellt und sie von dem gutmüthigen Meister, der Niemanden etwas abschlagen mochte, wirklich erhalten. Der Beschenkte habe

ihm als Zeichen seiner Dankbarkeit einen feisten Ochsen dafür angeboten, und deßwegen sei das Musikstück »Haydn's Ochsenmenuett« getauft worden. Aus dieser Anekdote hat man eine Operette zusammengewürfelt, Ritter Seyfried legte den Kouplets und Chören bekannte Weisen von Haydn unter, richtete sie zur Darstellung ein, und so schritt das Singspiel, beklatscht und bejauchzt, am Tage der Eröffnung des Königsstädtischen Theaters zu Berlin zum erstenmal über die Bühne. Im übrigen Deutschland war die Theilnahme an diesem Stücklein sehr gering, und Haydn's Manen werden darob nicht zürnen: seine prachtvolle Musik erscheint durch die Posse jämmerlich verhunzt. Hätte der Meister ahnen können, daß man weniger durch seine unsterblichen Klänge als durch einen damit amalgamirten Ochsen in figura das Publikum nach seinem Tode in's Theater locken würde, gewiß, er hätte trotz seiner Gutmüthigkeit dem sanglustigen Ungarn (doch eher Böhmen?) eine abschlägige Antwort gegeben.

28. Der Unsichtbare, Operette von Eule (Text von Kostenoble). — Ein von zwei Husarenoffizieren gefoppter eifersüchtiger Gastwirth, der sich bereden läßt, es gebe ein Mittel, sich unsichtbar zu machen, um hinter die Schliche seiner Frau zu kommen, gibt zu ein paar lächerlichen Situationen Veranlassung. Im Uebrigen

ist in der Piece Nichts zu suchen, es sei denn, daß Jemand Geschmack daran habe, einige Unanständigkeiten zu finden. Die Musik lebt nicht länger, als sie gespielt wird; doch ist das Lied: »Die Männer taugen all' nicht viel«, eine nicht verunglückte Nachahmung Dittersdorf'scher Polonaisen.

29. Die Schwestern von Prag, Singspiel von Wenzel Müller. — Sind die Wiener Volksstücke zunächst für das Publikum einer untern Abtheilung, auf jeden Fall aber für ein sehr gemischtes bestimmt, so liegt schon in dieser ihrer Bestimmung ein Grund, warum sie sich selten über den österreichischen Horizont erheben, und es wird erklärlich, wie diese in Wien, der Heimath des Gesanges und der Schule der Musik, so beifällig aufgenommenen Belustigungen in kälteren und verständigeren nördlichen Landen mit einer Art von Verachtung behandelt werden. Es ist wahr, daß ein großer Theil der Wiener Volksstücke, will man sie durch das Scheidewasser der Kritik prüfen, nur ein gehaltloses Fluidum übrig lassen: andere aber sind mit einer Nationallaune, mit einem volksthümlichen Humor begabt, der nicht allein in dem fröhlichen Oesterreich, sondern überall heimisch ist, wo der Sinn für das Lustige noch nicht abgestorben. Fast alle Singspiele, denen Wenzel Müller seine frohen Töne lieh, gehören zu der bessern Gattung. Auch

in den Schwestern von Prag weht der Hauch des Volkslustspiels, und eine sichtbar zu Tage liegende Mannichfaltigkeit im Wechsel und Zusammenspiel komischer Charaktere gab den vielen ausgezeichneten Schauspielern, die seit den sechsziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vor den Augen des schaulustigen Wiener Publikums ihr Talent entfalteten, ebenfalls bei diesem Stücke Gelegenheit, sich in mancherlei Rollen, vorzüglich in denen des Krispin, des in die Schwester von Prag verkleideten Dieners, und des Baron Pappendeckel, mit Glanz zu versuchen.

30. Oberon, Oper von Wranitzky (Text von Gieseke). — Paul Wranitzky, der Vater der Sängerin Wranitzky-Seidler, komponirte diese, nach dem Wieland'schen Gedicht zugeschnittene Oper zu Wien, dem Deutschparis für Feen- und Zauberstücke, und reüssirte damit, wie sich denken läßt, nicht wenig. Sie machte auf einigen Theatern ungefähr dasselbe Aufsehn, wie in neueren Zeiten der Freischütz. Für den jetzigen Geschmack ist sie nicht mehr genießbar, und kann höchstens noch als Sonntagsmusik einiges Aufsehn erregen, wo die niedere Komik Scherasmin's immer ihr Auditorium findet. Dennoch wurde dieser alte Tröster im J. 1828 zu Berlin wieder hervorgesucht, und am 25. Juni »für die Königsstädtische Bühne bearbeitet und neu scenirt von Karl Blum« mit Beifall gegeben, und zwar gleich-

zeitig neben dem Weber'schen Oberon, der auf der königlichen Bühne zu Berlin (spät genug) Glück machte.

31. Leokadia, Oper von Auber. — Scribe verfaßte den Text dieses lyrischen Drama nach einer Erzählung von Florian, deren Urstoff dieser aus einer Novelle des Cervantes schöpfte *). Calderon hat den Stoff zu seiner Dichtung »Der Alkade von Zalamea« gebraucht, die schon durch Schröder unter uns bekannt und zuletzt von Gries und Malsburg übersetzt worden. Eine Schändung, und die nachherige Verbindung des gebesserten Frevlers mit dem Schlachtopfer seiner Wollust, ist der Vorwurf des Stücks. Friederike Elmenreich übersetzte es in's Deutsche; ihre Uebertragung erschien im Druck (Mainz bei Kupferberg 1825). Die Musik ist werth- und kraftlos.

32. Die Sängerinnen auf dem Lande, Oper von Fioravanti. — Valentin Fioravanti nimmt in der Reihe der Komponisten komischer Opern einen der ersten Plätze ein. Seine Arbeiten sind in Italien und Frankreich mit Entzücken aufgenommen: seine »Virtuosi ambulanti« bezauberten Paris und hatten Picard's Comédiens

*) Eine deutsche Uebersetzung dieser Novelle, von Wilh. v. Rosenthal, befindet sich in Nr. 184—188 der Rheinischen Flora, Aachen 1825.

ambulans als Nachahmung zur Folge; durch alle Welt aber verbreitete sich sein Ruf seit Erscheinung der »Cantatrice villani«, einer Oper, die außer ihrem Melodieenreichthum, ihrer Lieblichkeit und Lebendigkeit, auch darum merkwürdig ist, weil Musik und Text von demselben Meister herrühren. Auf eine artige Weise hat der Dichter seine Persiflage des Theaterlebens und namentlich des Treibens der Sängerinnen anzubringen gewußt; ohne gekränkt zu sein, fühlt selbst der Schauspieler die Wirkung seiner Späße und lacht mit.

33. Die schöne Müllerin, Oper von Paisiello. — In einer Zeit, wo für die heitere Musik so wenig geschieht und wo Paisiello's launig-gefällige Tonschöpfungen allmählig zu verschwinden drohn, kann es nicht anders als beifällig aufgenommen werden, wenn wir aus dem Sinnenwirrwarr moderner geschraubter Sätze und gekünstelter Instrumentirungen zuweilen zu den natürlich-einfachen, und doch dabei elegant-klaren Gebilden veralteter oder doch zu veralten drohender Komponisten zurückgeführt werden. Hauptsächlich in dieser Rücksicht ist la Molinara immerfort willkommen, die auch in Deutschland Meisterinnen vom Fach, z. B. eine Jagemann, Seidler, Vespermann, zu großen Leistungen hingerissen hat. — Die unzähligen Variirungen des Thema »Mich fliehen alle Freuden« sprechen schon

allein für den bezaubernden Charakter dieser beliebten Oper.

34. Aschenbrödel, Oper von Isouard (Nikolo de Malta). — Es gibt wenig Opern, die sowohl durch den Werth der gefälligen Musik als durch den klassischen Text (von Etienne) eine solche Begeisterung hervorgebracht haben, als Cendrillon, das Kind der Unschuld, die klagende Waise, die Königin des Traumes. Die musikalische wie poetische Bearbeitung hat zu viel Rührendes und Angenehmes, als daß nicht jede Fiber der Seelenorgane zu leiser Vibration gestimmt werden sollte, es weht eine dichterische Frühlingsluft in dieser Oper, vor der das Wintereis des Herzens zerrinnt und von der angehaucht der Rosenbusch der Liebe seine ersten Knospen treibt. Unverkennbar ist das Mährchen der Cendrillon aus folgender Sage des Alterthums entstanden. Als die schöne Rhodope sich badete, kam ein Adler dahergeflogen und raubte ihr einen Schuh, den er durch die Lüfte davontrug und grade auf das Gewand des Psammitichus, Königs von Aegypten, niederfallen ließ. Der Fürst wurde von der Schönheit und Zierlichkeit des Schuhes ganz bezaubert, fühlte plötzlich eine heftige Neigung zu dessen Eigenthümerin, ließ sie aufsuchen und theilte mit ihr sein Reich und seine Krone. — Das Mährchen der Cendrillon variirt Platen's Lustspiel: Der gläserne Pantoffel, Erlangen 1825.

35. Der kleine Matrose, Operette von Gaveaux. — Französische, volksthümliche Musik. Die Schauspielerin, welche den Matrosen gibt, muß unweibliche Kunststückchen, als da sind: schwimmen, rauchen, Schinken essen und bramarbasiren, wohl verstehen, sonst wird sie in den höheren Sphären des Theaters keinen Beifall finden. Gaveaux starb im Februar 1826 zu Paris (geb. 1764).

36. Johann von Paris, Oper von Boieldieu. — Wer kennt und liebt nicht diese überaus gefällige Oper, wo das Gefühl so heiter angeregt, eingewiegt und mit Wohlbehagen erfüllt wird, ohne daß die Kunst sich eines einzigen ihrer Rechte begäbe? Diese Musik ist nicht so sinnlich packend wie die Rossini'sche, nicht so betäubend und schmeichlerisch wie die Auber'sche, und doch lieblich wie die Tondichtungen beider, dabei durchdachter und mehr von der Seele ausgegangen, als der meiste neuere französ. Opernklingklang. Wenige fremde Komponisten, in denen sich eine Nationalität ausspricht, sagen dem deutschen Geschmack so zu wie Boieldieu, und unter seinen Schöpfungen haben Johann von Paris und die Weiße Frau bisher am meisten gefallen. Der Text (von St. Just) fußt auf einem altfranzösischen Volksbuche: Histoire de Jean de Paris, Roi de France, einem kleinen, zu Troyes erschienenen und einer Erzählung

der Gesta Romanorum entnommenen Romane, über den man Görres' deutsche Volksbücher S. 143 vergleichen kann. Text und Gesang stehen in einer behaglichen Konkordanz, und bewegen sich gar gewandt in den Kreisen ritterlicher Galanterie und alterthümlicher Minnesitte, die sich in zärtlichen Liedern, schalkischen Liebesseufzern, schmachtenden Romanzen, durchmischt mit prahlerischen Gaskonaden und munteren Volksgesängen, zu denen sich der gelöste Wirrwarr eines ächtkomischen Finale's gesellt, auf charakteristische Weise aussprechen.

37. Sargin, Oper von Paer. — Auch diese Oper, ein musikalischer Ovidius de arte amandi, bezeichnet in hohem Grade den mit Recht geachteten, gefühlvollen Komponisten, der schönen Gesang, gute Harmonie und überlegte Instrumentirung in ein liebliches Ganze ungezwungen zu verbinden weiß. Innere Charakteristik mangelt ihr zuweilen, auch artet das Sanfte und Tändelnde des Musik enigemal in eine süßliche kraftlose Malerei aus, so daß wir mehr eine schmelzende Pastorale als ein dramatisches Tonwerk zu hören glauben. Dieser Vorwurf trifft selbst die so sehr gerühmten und beliebten Duette zwischen Sargin und Sophie, deren Zärtlichkeit etwas zu weit getrieben sein dürfte. Ein herrliches Terzett ist das zwischen Sophie und beiden Sargin's im 2. Akt, ohne

Begleitung — ein leise wogendes Meer nach überstandenem Sturm. Der komische Theil der Oper ist mit dem ernsten gut verwebt, die Chöre schweben vorüber wie ein Echo in Schäferdramen, und der majestätische Schluß, mit Anklängen aus einer großartigen Schlachtmusik, gibt dem Ganzen einen kräftigern Eindruck, als der Anfang der Oper vermuthen läßt.

38. Der lustige Schuster, Oper von Paer. — Bekanntlich ein Karnevalsstück, und als solches eine der besten Arbeiten ihrer Art. Der Text genügt für den tollen Wirrwarr der Faschingstage und bietet für Buffo und Soubrette dankbare Partien. Die Musik ist passend, volksthümlich und unterhaltend; die zierliche Malerei des Komponisten gestaltet sich in manchen Theilen seines Werkes zu einem freundlichen Bilde, und wenn die Oper gut gegeben wird, so darf sie noch immerfort auf dem Repertoire erscheinen. Die bezähmte Keiferin ist, als Gegenstand einer Oper, fast bei allen Völkern, welche ein Theater besitzen, auf dasselbe gebracht worden: in Italien und England. Von Weiße besitzen wir namentlich: 1) Die verwandelten Weiber, oder: der Teufel ist los, komische Oper (nach dem Devil to pay, or: the Wives metamorphosed des Coffey) 2) Der lustige Schuster, oder: der zweite Theil vom Teufel ist los, komische Oper (nach dem Merry Cöbler oder: the second

part of the Devil to pay des Coffey). Zwei anerkannt vortreffliche Volksbelustigungen. Die romantische Einwirkung des Geisterhaften in den Hausskandal eines Barons und Schusters; die Besserung der beiderseitigen Hauskreuze, und der derblustige Ton des Ganzen, worin das Element des Handwerkerlebens so überaus richtig aufgefaßt ist, machen die Posse so unterhaltend als lebendig, und die heitern Gesänge Weiße's, worunter »Ohne Lieb' und ohne Wein« und »Das Geld ist versoffen, der Beutel ist leer« in Jedermanns Mund sind, geben ihr einen poetischen hellen Anstrich. Sie würde, selbst ohne Lied und Musik, auf Volkstheatern vielleicht noch gefallen.

39. Graf Ory, Oper von Rossini. — Die Geschichte des Grafen Ory, der sich auf Amor's lustiger Jagd die verwegensten Streiche erlaubt hat, wie solche bei einem der ältern Novellisten erzählt wird, hat vor einer Anzahl von Jahren den Stoff zu einem Vaudeville „Comte Ory" hergegeben, das einige Zeit auf der Pariser Bühne gern gesehen wurde, weil es leicht, gefällig, witzig, lüstern und dem Geschmack eines verwöhnten Publikums zusagend war. Aus diesem ist das Libretto zu einer Oper fabrizirt, welche Rossini komponirte und auf der Académie royale aufführen ließ. Selbst in Paris, wo Rossini eine bedeutende Partei für sich hat, welche sogar seine Mittelmäßigkeiten blind in Schutz nimmt,

war der Beifall, den sie erlangte, ein höchst getheilter. — Der Text zu dieser Oper besteht aus zwei unzusammenhangenden Theilen, die, wie die Abschnitte im Roman, nur durch einen unnothwendigen Verfolg, nicht durch ein nothwendiges dramatisches Erforderniß, dessen Bindemittel in der komischen Oper die Intrigue ist, verknüpft sind. Jeder Theil enthält ein besonderes Liebesabentheuer, das nur darin eine gewisse entfernte Einheit der Handlung, die doch bei jedem dramatischen Kunstgebilde erste und unabänderliche Bedingung ist, besitzt, daß es sich zwischen den nämlichen Personen unter verschiedenen Verkleidungen abspielt. Die Handlung ist in die Zeit der Kreuzzüge verlegt. Die Ritter vom Schlosse Formoutiers sind als Kreuzritter nach dem gelobten Lande ausgezogen, den Grafen von Formoutiers an ihrer Spitze, der seine Schwester, eine junge Wittwe, als Herrinn auf dem Schlosse zurückläßt. Die verlassenen Frauen legen nach der Abreise ihrer Männer ein gemeinschaftliches Gelübde ab, ihren Männern getreu zu bleiben, und kommen, um sich selbst die Versuchung zu ersparen, in dem Entschluß überein, während dieser Zeit kein männliches Wesen auf dem Schlosse zu sehen; nur ein Seelsorger, ein Beichtvater wird zugelassen. Dieser Maske bedient sich nun der Graf Ory, um sich der Gräfinn zu nähern und seinen Verführungsplan durch-

zusetzen. Die verlassenen Frauen und Töchter drängen sich um den interessanten Seelenretter, wir sehen ihn im Anfange des Stückes in den Grotten des Schloßgartens die Damen trösten und beruhigen, ja die Schloßgebieterinn steht auf dem Sprunge, dem frommen Pater ihr Herz zu eröffnen. Isolier, der Edelknabe des Ory, und der würdige Spurtreter seines Herrn, weiß sich in das Schloß zu stehlen, und gesteht der Gräfin, daß er sie liebe. Der Graf wird eifersüchtig, er fällt aus seiner Rolle, und da auch sein Hofmeister auf dem Schlosse ankommt, und, seinen Herrn aufsuchend, ihn in seiner Verkleidung erkennt, so sieht derselbe sich gezwungen, seine Larve fallen zu lassen und beschämt aus dem Schloß zu enteilen. So weit der erste Akt. Der zweite zeigt uns, welche neue List der Graf anwendet, um zu seinem Zweck zu gelangen. Vierzehn lustige Zechbrüder verkleiden sich als Pilgerinnen, kommen in einer stürmischen Nacht vor dem Schlosse der Gräfin an, und »beten« so lange um Einlaß, bis das Herz der Frauen sich erweicht und sie den armen Schwestern, die angeblich als Tauben aus den Händen des Geier's Ory ausgeflogen sind, die Pforte öffnen. Es ist tiefe Nacht; was mit den Pilgerinnen anfangen? Keine vierzehn Schlafstätten sind vorhanden, die Pförtnerin macht daher (unter Ausdrücken, deren grobe Zweideutigkeit nicht wieder=

holt werden möge) den Vorschlag, jede der vierzehn Schloßfrauen solle einer Pilgerin in ihrem Gemach ein Plätzchen anweisen. Es geschieht. Graf Ory wird natürlich die Pilgerin in der Schlafkammer der Gräfin, aber sieh, in dieser Schlafkammer befindet sich, als der Graf eintritt, schon der Page Isolier; die Dunkelheit der Nacht verleitet den Grafen, diesen für den Gegenstand seiner Zärtlichkeit zu halten, er bringt bei ihm alle seine Karessen an, und das ganze Verhält- ist eben auf den höchsten Punkt der Schaamlosigkeit getrieben: da erschallt auf einmal Trompetenruf vor dem Schlosse, das Gemach erhellt sich, man meldet: die Kreuzritter sind wiedergekehrt, Graf Ory erkennt seinen Irrthum und stürzt ab, seine sauberen Gefährten hinterdrein; jetzt treten die heimgekehrten Männer mit ihren Kriegs- und Siegeszeichen auf, und unter den Ausdrücken der Freude über das unschuldige Wiedersehen schließt die Handlung. — Es ist wahr, muntere Intriguenstücke werden nicht für Kinderstuben und weibliche Erziehungsanstalten geschrieben, und das Ohr, um welches noch die weiche Musik der Unschuld spielt, soll man in unsere jetzigen Schauspielhäuser nicht hineinhorchen lassen. Es ist ferner wahr, daß in den ausgezeichnetsten Dichtungen mit der materiellen Liebe ein lockeres Spiel getrieben worden ist, und daß z. B. die losen Scherze in Boccaz und

Gottfried von Straßburg (Tristan) Manches überbieten, was neuere Poesien in derartigen Dingen aufzuweisen haben. Und dennoch sind jene Dichter reine sittliche Naturen gegen die neueren, die nur reizen, verlocken, beschmutzen, verführen, und, ohne eine geistige Saite anzuschlagen, die sinnliche Empfindung anregen wollen, während sie sich stellen, als sey ihr Gemüth ergriffen von dem Gegensatz, der zwischen Natur und Sittlichkeit herrscht und auf dem unser sentimentales Gefühl beruht: indeß die älteren Dichter, der ächten Natürlichkeit treu bleibend, die sittliche Bestimmung eines Wesens von freiem Willen nirgend abschwören und uns selbst aus dem Feuerbade der Sinnlichkeit mit einer geistigen Stärkung hervortreten lassen. Der Dichter des Tristan war gewiß ein innig-frommer Sänger und vom Genius des Sittlichschönen tief durchdrungen, wie uns schon seine Madonnenlieder zeigen. Niemals darf die Unsittlichkeit in die Kunst treten. In der Regel bewirkt auch nicht einmal die Unsittlichkeit, sondern der ihr beigemischte Witz das Gefallen an unsittlichen Kunstgegenständen. »Die Gipfel der Sittlichkeit und dichterischer Kunst verlieren sich in eine Himmelshöhe«, sagt Jean Paul. Das Gedicht vom Grafen Ory aber verliert sich im schmutzigen Schlamm, es verletzt nicht nur die Moral, indem es sittlich empört, und das Schönheits-

gefühl, indem kein Fünkchen Geist in ihm brennt, sondern auch das sociale Gesetz, welches gewisse Kulten, Stände und Formen so geheiligt hat, daß sie nicht ungestraft angetastet werden dürfen. Hier aber wird der Stand des Beichtigers und das Institut der Beichte verhöhnt, entehrt; das Kreuz auf der Brust der Pilgerinnen wird mit Füßen getreten, und die heuchlerischen Gebete im Munde dieser Gottlosen sind Gotteslästerungen im strengen Sinne des Wortes. Hier ist die Religion der Deckmantel der Sünde, hier ist die Sünde Religion. Denn Rossini hat die musikalische Verworfenheit so weit treiben können, die Gesänge, welche er dem verkappten Grafen und seinen liederlichen Gesellen in den Mund legte, nicht im Heuchlerton, nicht komisch oder burlesk, sondern mit aller Feier einer ergreifenden, rührenden, gottschmachtenden Hymne zu komponiren. Die heiligen Gesänge in dieser Oper sind Meisterstücke der Musik, aber grade darum, weil sie heilig sind und etwas Unheiliges befördern helfen, schlechter als schlecht, empörend, herzzerreißend. Jene frommen Chöre (sämmtlich blos vokal) hatte Rossini, nach kirchlichen Worten, für die Krönungsfeier Karl's X. in Rheims komponirt: da sie aber dort nicht gebraucht wurden, legte er ihnen die schlüpfrigen Worte seines Textdichters unter und brachte sie in seiner Oper an. Das ist ein Leichtsinn, der

an das Laster gränzt! Für den Mund unzüchtiger Abentheurer sind die nämlichen Gesänge zugerichtet worden, die für Gott bestimmt waren ...... Lernt man hieraus nicht, daß auch die Musik den Menschen verschlechtern könne, was bisheran in Zweifel gezogen worden ist; und daß es Fälle gebe, wo das Schöne häßlich wird, grade weil es schön ist?

40. Fanchon, Oper von Himmel. — Es ist unbegreiflich, daß Kotzebue, der sich so gut auf Theaterpraxis verstand, dem Text dieser Oper, den er nach Bouilly für Himmel bearbeitete, nicht einige schlagendere Handlung, einiges Leben beizubringen gewußt hat. Ihm, dem glücklichen Erfinder gefälliger Süjets, hätte es nicht schwer fallen können, neue Scenen, wie sie das Publikum bei Opern wünscht, in das Original zu schieben, um dasselbe etwas munterer zu machen und ihm seine altväterliche Trockenheit ein wenig zu benehmen. Doch hat für Letzteres schon der Komponist gesorgt und den Hausmannsrock des Textes mit den Blumensträußen seiner Töne aufgeputzt, die sich zwar nicht sonderlich erheben, aber in der ihnen augewiesenen Sphäre recht fein und anmuthig erklingen. — Die Oper war sonst ein Lieblingsstück einiger Städte; jetzt wird sie allmählig vergessen. — Zwischen dem Komponisten und Dich-

ter war wegen des Textes ein merkwürdiger Rechtsstreit ausgebrochen.

41. Joconde, oder: Die Abentheurer, Oper von Isouard. — Isouard gilt unter den neueren Komponisten der leichten komischen Gattung für einen der vorzüglicheren. Gefälligkeit und Reinheit des Styls, Anmuth im Wechsel, reizende Stimmführung, ein großes Geschick in Durchführung komischer Gesammtstücke, und ein noch größeres zur Modulation der Romanze, zeichneten ihn, sobald er Italien verließ und sich in Paris um die Gunst des Publikums bewarb, auf's ehrenvollste aus. Dazu wollte es sein Glücksstern, daß er einen Textdichter fand, der, erfinderisch in Intriguen wie Beaumarchais, nnd im rhythmischen Vortrag gewandt wie Quinault, ihm Stücke schrieb, die vielleicht auch ohne Musik bezaubert hätten: es war Etienne, als Dichter fast so berühmt, wie als Napoleonist und Liberaler. Der Text (nach Ariosto) erzählt muthwillige Nekkereien zwischen zwei vornehmen Liebespaaren, worein sich eine Schilderung des in einem Theile von Frankreich üblichen Rosenfestes als nothwendiger Bestandtheil zur Schürzung und Auflösung des Knotens idyllisch verwebt. — Die Pointe der Musik ist die Romanze im Anfang des 3. Akts, deren Refrain: Et l'on revient toujours a ses premiers amours (wobei die ältere Verdeutschung: »Doch stets kehrt Herz und Blick zur

ersten Lieb' zurück« der sinnentstellenden Seyfried'schen Radebrechung vorzuziehen wäre), sowohl wegen der zarten Komposition, als auch darum merkwürdig ist, weil sich in diesen zwei Zeilen die Grundidee der Handlung ausspricht.

42. Moses, Oper von Rossini. — Muster für Text und Musik war unstreitig Joseph in Egypten von Alex. Duval und Mehul. Der Beifall, den diese Oper in Frankreich gewann, und der sich auch auf Deutschland dermaaßen ausdehnte, daß sie zu Wien in Einem Jahre fünfzigmal bei vollem Hause gegeben ward, mag Rossini zunächst bestimmt haben, sich auf dem Felde der geistlich-lyrischen Musik zu versuchen und auch im biblischen Drama Lorbeern zu brechen. Es ist sonderbar, gewahrt man diesen, gewiß geniereichen, aber etwas leichtfertigen Komponisten, diesen üppigen und muthwilligen Gaukler, auf einmal im alttestamentarischen Ornat, und vernimmt, wie er patriarchalischen Ernst auszutönen bemüht ist. Es stand nicht zu bezweifeln, daß er auch in dieser Musikgattung Großes leisten, wohl aber zu vermuthen, daß die Haltung der einzelnen Theile dem Charakter des Ganzen nicht entsprechen würde. So ist es auch; und wie lieblich, selbst erhaben Vieles sein möge, man wird von dem Ganzen doch nicht behaupten können, daß es frei von Unreinem und Profanem, und daß der musikalische Tonsatz ein solcher sei, wo

die Stimmführungen in schönem Verhältniß zu-einander stehn, wo natürliche Modulation, Gleichmaaß des Periodenbaus, und eine den Ausdruck hebende, besonnene und den Gesang nicht erdrückende Instrumentation sich finde. Es geht Rossini mit seinem Moses wie Titian mit seinen Madonnen, denen man, bei aller angekünstelten Heiligkeit des Ausdrucks, doch immer abmerkt, daß ein Schalk und ein üppiges Weltkind sie gemalt. Und was Karl Maria von Weber über Rossini gesagt, er sei ein lieber süßer Knabe, den man zwar mit Wohlgefallen betrachten könne, bei dem man aber jeden Augenblick befürchten müsse, daß er einen albernen Streich mache, — dasselbe trifft auch hier ein. Kaum entfalten sich höhere Gefühle, kaum haben wir uns über die Wahrheit der Deklamation, über das heilige Feuer einzelner Arien gefreut, so tritt wieder etwas dazwischen, was diesen Genuß verkümmert, sei es nun ein trivialer, hundertmal abgeorgelter Schluß, oder Verwechslung des weltlichen mit dem altväterlichen Styl, oder auch irgend eine Aeußerlichkeit, wie bei großen Gesängen jenes abgenutzte plötzliche Uebergehen der Begleitung in ein widerliches Geigen-Pizzikato. Der Hauptfehler besteht aber darin, daß in den einzelnen Gesangstücken der vier Hauptpersonen so wenig Unterschied und Objektivität herrscht, daß sie in der Regel nach Einer Leier singen. Triangel und große Trom-

mel müssen ein Ordentliches thun, am anmuthigsten ist das Cello gebraucht, und auch in derjenigen Melodie, welche sich tiefsinnig durch die meisten Theile der Oper fortwindet, herrscht dieß Instrument vor; der Gegensatz des hebräischen Kultus zum Isisdienste stellt sich mehr durch äußerliche als innere Kunst dar, namentlich in der großen Tempelscene; Harfe und Posaune werden zuweilen mit hinreißender Genialität angewandt, letztere tönt häufig obligat, und selbst als einzige Begleiterin kleinerer Stellen. Die Ouvertüre ist kurz, abrupt, und eigentlich nur Ritornell. Manche Chöre siud wundervoll, doch sind sich alle Situationen in der Oper so ähnlich, daß es dem Komponisten schwer fallen mußte, einen gehörigen Wechsel der Stimmung anzubringen. Mit Auszeichnung muß der Chor »O Gott des Kriegs! o Gott des Friedens!« genannt werden. Die Recitative, deren im Verhältniß zu den Arien und Ensembles zu viele sind, sind besser deklamirt, als in irgend einer frühern Oper Rossini's. In den größeren Gesammtstücken merkt man die hohe Kunst und Leichtigkeit, womit der Komponist größere Tonmassen zu bewältigen weiß; am lieblichsten ist das Duett »Schützend werd' ich dich umfassen«, ächtreligiös das Terzett »O Herr, umströmt vom Glanze«. Unter den Arien ist die der Sinaide »Kannst der Mutter Flehen« am geschicktesten und großartigsten in den Chor verwebt, und am

gemüthlichsten, mit Ausnahme des oben gerügten Pizzikato, die der Anai »Ach, wohin soll ich mich wenden?« Im Uebrigen ist Mangel an Bravourgesängen. Sein anerkanntes Talent, tumultuöse Finales zu entwerfen, hat Rossini auch hier bewährt; das Finale des 4. Akts bildet ein reichkolorirtes musikalisches Gemälde, den Sturm des Meers und den Untergang der Egypter schildernd. Was den Text anbelangt, so muß man darin nichts Anderes als Worte suchen, die sich zum Komponiren eigneten. Das mystertöse und prophetische Element im Charakter des Moses, das sich zur musikalischen Auffassung von selbst darbietet, ist, so hier, wie in dem Klingemann'schen Schauspiel, bei Seite gelegt, und eine Liebschaft von Moses Schwestertochter mit dem Sohn des Pharao muß zur Noth einiges Regen und auch einigen erquickenden Regen in das stehende Wasser des Textes bringen, worin selbst Gott als »eine geheimnißvolle Stimme« mitspricht.

43. Die Passion, von Bach. — Einen merkwürdigen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Musik bezeichnet die Periode der Ausbildung des Chorals in der evangelischen Kirche: die kirchlichen Weisen und Lieder, die damals (von 1650 — 1720) entstanden, leben in der protestantischen Gemeinde noch fort. Als Erinnerung

an jene Zeit komponirte Johann Sebastian Bach sein Oratorium »die Passion« und ließ es von den Chorschülern zu Leipzig aufführen. Die Einrichtung dieses berühmten Kunstwerks ist folgende: die Passionserzählung ist nach dem Evangelisten Mathäus (vom 26. Kapitel an bis zum vorletzten) als Recitativo parlante beibehalten; die Stellen, wo Jesus spricht, gehen in das pathetische Recitativ über, und wenn das Volk redend eingeführt wird, so intonirt der Chor die biblischen Worte; wo aber lyrische Gefühlserhebungen passend angebracht werden können, sind die bekanntesten Kirchenlieder jener Zeit eingewoben, und erklingen bald als Chorale, bald als Soli's und Duo's. Die Deklamation der Recitative ist manchmal so sinnig als meisterhaft (z. B. bei der Stelle: Und Petrus weinte bitterlich): da ihrer aber zu viele, so werden sie auf die Dauer ermüdend. In den Choralen sind die alten bekannten Kirchenmelodien zum wörtlichen Texte (der mitunter sehr nüchtern und unpoetisch) beibehalten. Die eigenen Kompositionen Bach's treten in seinem streng durchgearbeiteten und mathematisch berechneten Styl — vorzugsweise zu Gunsten des Verstandes, und auf Kosten der Mutter der Musik, der Phantasie — plastisch heraus. Das Oratorium beginnt mit einem Doppelchor, der in gedämpfter Stimmung anhebt, allmählig zu einem sturmbewegten Meere

anschwillt, und von den einzelnen Weh- und Klagetönen: »Wer, wie, wohin?« unterbrochen wird, während der Choral: »O Lamm Gottes unschuldig« seine altheiligen Sternbilder über der wildfluthenden See langsam aufglänzen läßt. Letzterer Choral ist von Nikolaus Decius (er starb im Jahr 1524 zu Stettin) sowohl gedichtet als komponirt. Der Preis des Ganzen gebührt dem mit dem Chor »So schlafen unsre Sünden ein« drei- bis viermal alternirenden Glaubensschwur »Ich will bei meinem Jesus wachen«, und der verwandten Komposition im 2. Theile »Sehet, Jesus hat die Hand«. Der Eindruck der Ganzen ist indeß kein religiös-erhebender: diese Musik ist mehr vornehm als menschlich-innig, sie will weniger empfunden als studirt seyn, und ist ohne jene symbolische Wärme, die in den Werken der italienischen Kirchenkomponisten unser Herz durchglüht, und die man in der Periode, die wir oben andeuteten, aus der Kunst überhaupt entweder zu verdrängen oder durch den kältern Begriff zu analysiren trachtete.

44. Der Messias, Oratorium von Händel. — Der Messias gilt allgemein als Händel's Meisterwerk in der Gattung des höhern Oratoriums. Obwohl ich dieser Ansicht nicht bin, und den Genius unsres großen Landsmanns kühner und größer in Samson und Judas Machabäus wahrgenommen zu haben vermeine, so ge-

stehe ich doch auch freudig ein, wie sehr die Behandlung einzelner Theile entweder durch ihre Größe imponiren, oder durch den geläuterten Geist, den klaren Verstand und den hellen Blick, die darin obwalten, entzücken kann. Eins möchte jedoch seyn, was dieser Tonschöpfung manchmal Noth thut und sie in die Klasse derjenigen versetzt, wo der Begriff über den Glauben triumphirt: fromme Erhebung. Diese gewaltigen Chöre, dieser höchste Ausdruck des Jubels im Hallelujah, diese kontrapunktische Meisterschaft in dem grandiosen Amen, dieser wolkenanklimmende Triumph über die Geburt des Erlösers, sind an und für sich so preiswerth als vollkommen, und lassen nichts zu wünschen übrig, als daß sie die Brust mit der heiligen Taufe einer geistigen Gottbegnadigung eben so inbrünstig durchrieselten, als sie sie durch die Gewalt des Eindrucks, den sie hervorbringen, in Erstaunen und Bewunderung versetzen. Wenn man den Messias hört, so glaubt man in einen großen, prachtvollen, gothischen Dom zu treten, aber nicht, um darin zu beten, denn es ist eben weder Zeit des Gebetes noch der Andacht, sondern um wie vornehme Reisende darin umherzuwandeln und hier die Herrlichkeit eines Altarbildes, dort die Vollkommenheit des Bau's in Augenschein zu nehmen: auf dem Altare selbst aber legt kein Herz sein gläubiges Opfer nieder. In dem be-

rühmten Chore »Denn es ist uns ein Kind geboren« ist sogar der Beweis komponirt, und das Gefühl hintangesetzt, das diese Geburt in uns erwecken soll. Am ausdrucksvollsten im Schmerz, und im Tone der wahren bewegten Andacht, deßhalb am erquickendsten, umklingt uns das »Kommt her und seht das Lamm«. Auch die Arie »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« hat immer für ein Meisterstück gottbewegter Rührung gegolten. Diese Zeilen sind ebenfalls auf dem, dem Komponisten in der Westminster-Abtei errichteten und von Roubillac gearbeiteten Marmordenkmale, das einen ganzen Bogen der Kirche einnimmt und den berühmten Meister in Lebensgröße und aufrechter Stellung darstellt, zu lesen. Seine große Kunst, kleinere Sätze mit einem besondern Nachdruck den größeren Chören als Einleitung voranzuschicken, zeigt Händel auch im Messias von einer bewundernswerthen Seite. Am wenigsten möchte man sich in einem frommen Kirchengesange mit der nachahmenden Harmonie, die hier an so manchen Stellen und am auffallendsten in den Rhythmen bei den Worten »Der Heerde gleich floh'n wir zerstreut« angebracht worden, zufrieden geben können. — Uebrigens legte Händel, der als der eigentliche Vater des höhern Oratoriums gelten darf, auf seinen Messias, zu dem er den Text aus Bibelstellen selbst zusammengesetzt, einen hohen Werth. Es ver-

droß ihn jedoch nicht, daß man dieses Werk zu London sehr kalt aufnahm, und daß sich immer nur sehr wenige Zuhörer einfanden, wenn er dasselbe aufführte. »Das thut nichts,« pflegte er, wenn man ihn hierüber tröstete, zu sagen, »je leerer es ist, desto besser klingt die Musik.« Als er aber 1741 nach Irland ging und seinen Messias unter dem größten Beifall zu Dublin aufführte, wurde man auch zu London auf ihn aufmerksamer, und gewöhnte sich von nun an, ihn als das Hauptwerk Händel's anzupreisen. Wenn die allgemeine Stimme hierin vielleicht einen Fehlgriff gethan hat, so ist es doch um den Sinn für das Große und Erhabene, der sich in diesem Urtheil kund giebt, etwas so Herrliches, daß man das Werk, welches ihn anregt, schon um dessentwillen preisen soll.

45. Das Weltgericht, Oratorium von Schneider. — Es ist nicht zu läugnen, daß in diesem Oratorium einige Stellen vorkommen, die eines Meisters würdig sind, namentlich enthält der dritte Theil Nummern (wie z. B. der Gruß an die h. Jungfrau), denen das Ohr mit innigem Wohlgefallen lauscht. Aber der großartige Charakter eines Weltgerichts tritt nirgendwo hervor, und eine einzige Strophe aus dem Dies irä erschöpft den furchtbaren Begriff eines solchen Schreckenstages nach dem katholischen Dogma weit mehr, als alle Piecen dieses Tongemäldes

zusammengenommen. Der schwache und völlig ungenügende, Apel's unwürdige Text trägt freilich einen großen Theil der Schuld an dieser Charakterlosigkeit. Die Partie des philosophischen Satan's streift beinah an das Komische, und seine Arie, worin die dialektischen Grundsätze der alten Sophisten aufklingen, könnte beinah lautes Lachen erregen. Am meisten Kraft und Gewandtheit des Satzes gibt sich in den Chören kund, und die fugirten verrathen, bei technischer Vollkommenheit, Geist. Ungeachtet der leichten und spielenden Haltung der ganzen Tondichtung herrscht ein fühlbarer Mangel an Abwechselung in der Zusammenstellung der einzelnen Partien zu einander. Das spätere Oratorium von Schneider »die Sündfluth« überwiegt sein Weltgericht ohne Zweifel um ein Hundertfaches, und zeugt von unendlichen Fortschritten.

46. Der Maurer und der Schlosser, Oper von Auber. — Der Text (von Scribe) hat manches Unterhaltende, das Leben der Handwerker zu Paris ist angenehm geschildert, und man glaubt sich wirklich in eine der dortigen Vorstädte versetzt. Der (geschichtlich-wahre) Inhalt ist bekannt, und schon in der Schule aus der Grammaire von Meidinger übersetzt: Der türkische Gesandte zu Paris will eine junge Griechin, die er auf einem Liebeshandel mit einem französischen Obristen entdeckt, sammt ihrem Ge-

liebten einmauern lassen, es werden ein Maurer und ein Schlosser, um dieß Geschäft auszuführen, Nachts geholt und Morgens entlassen, beide schöpfen Verdacht, geben ihr Abentheuer bei der Polizei an, und die Liebenden werden unter Stürmung des türkischen Gesandtschaftshotels befreit. Die Musik hat viel Wetterwendisches, Wässeriges, Gehaltloses, doch auch einige ausgezeichnete, recht ausgezeichnete Nummern, namentlich: Roger's Gesang mit Chor »Drum Kourage,« das ganz im Paisiello'schen Styl geschriebene Zankduett, das Duo der Handwerker, und das mit dichterischer und musikalischer Lascivität hingezauberte Thränenlied der jungen Frau, die in der Hochzeitnacht auf ihren Mann vergebens gewartet. Die Ensembles sind zum größten Theil matt. Welch ein schönes Finale hätte sich im dritten Akt anbringen lassen, wäre das Einstürmen des Palastes handelnd vorgetragen worden.

47. Die wandernden Komödianten, Oper von Fioravanti. — Sowohl diese Oper, als die Sängerinnen auf dem Lande bewähren, im Grundgedanken nahe verwandt und auch in der Ausführung mitunter aneinander erinnernd, ein so großes Talent zur musikalischen Auffassung komischer Gegensätze, daß man den Komponisten bewundern muß, der selbst dem trivialen Ausbruch der Temperamente bei Leuten unterer Stände eine,

wenn auch noch so heitere und muthwillige, doch immer edle, und dabei eine durch Melodienreichthum und neue Harmonienverbindungen ausgezeichnete, Form zu geben verstand. Der volubile Fluß des Gesanges in den Comedianti ambulanti ist in der That ausgezeichnet zu nennen; die Lustigkeit der Instrumente kennt keine Gränzen; wo der Komponist lyrisch sein will, wie in der Hymne an den Frieden, weiß er auch den Bogen des Musageten sicher zu handhaben, und seine größte Stärke zeigt er in Einwebung des Gesanges im Gesange, der Komödie in der Komödie, ich meine in den mit Sängern und Sängerinnen gehaltenen musikalischen Proben und Lektionen. Hierunter hat das Terzett zwischen dem Direktor und den beiden Sängerinnen, wo selbst alle nur möglichen Tonverzierungen benutzt sind, um eine dramatische Charakteristik zu begründen, einen Grad der Vollkommenheit erreicht, der von einem Andern schwerlich durch Nachahmung zu erzielen wäre. Zu diesen musikalischen Vorzügen gesellt sich ein freundlicher und aufheiternder Text, welcher das Treiben einer herumziehenden italienischen Komödiantenkaravane, wobei selbst Thespis' Karren nicht fehlt, mit satirischen Zügen schildert, und welcher aus der im Leben häufig vorgekommenen Anekdote, daß Schauspieler von unwissenden Leuten für das gehalten wurden, was sie auf

der Bühne nur scheinen wollen, eine artige Handlung bildet, die in concreto darauf hinausläuft, daß ein Bauer, der eine Komödiantentruppe im Walde eine Probe der Oper »Die Räuber« halten sieht, die Sache für Ernst nimmt, und den Direktor, den er im Wirthshause zu Montesiaskone wiederfindet, als den Hauptmann einer Banditenbande bei der Obrigkeit angiebt.

48. Der Kalif von Bagdad, Operette von Boieldieu. — B. wußte sein Talent am Besten dadurch selbst zu würdigen, daß er aus dem Gebiete des Gefälligen, Romantischen und Leichten, das auch der Charakter dieser beliebten, durch eine klassische Ouvertüre eingeleiteten Operette ist, nicht heraustrat. — Ebenso geehrt ist Boieldieu's Operette: »Der neue Gutsherr«, deren Text eben so witzig als die Musik anmuthig ist.

49. Das Neusonntagskind, Oper von Wenzel Müller. — Das Sonntagskind, auf jeden Fall eine der besten Kasperliaden, ist ein wunderbares Gemisch von Derbheit und Laune, ganz werth der Zeit, in welcher es erschien: vom Schluß des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hinüber. Die Ouvertüre, besondern Renommée's, ist von der Art, daß man, ihr zuhörend, mitsingen möchte. Den unterhaltenden Text bearbeitete der Wiener Schauspieler Perinet nach einem Stücke von Philipp Hafner, der von 1731 — 1765 als Stadtgerichts-Aktuar zu Wien lebte

und manche Lustspiele und Burlesken herausgab, die von Perinet umgeschrieben und nochmals auf die Bühne gebracht worden. Voltaire bemerkt irgendwo, gute Verse seien die, welche man leicht behält. Nimmt man dieß als wahr an und wendet es zugleich auf die Melodie an, so mag das Sonntagskind leicht ein Muster von Poesie und Musik sein: denn von jeher lebten wohl keine Weisen mehr im Munde des Volks, als: Lieber kleiner Gott der Liebe; wer niemals einen Rausch gehabt; es seufzt' einmal um Mitternacht; wenn D'Lieserl nur wollte u. s. w.

50. Das Geheimniß, Operette von Solié. — S. war Sänger der komischen Oper zu Paris und starb daselbst am 6. Aug. 1812. Seine Operette enthält nur wenige Gesangnummern, doch athmet ein gefälliger Geist darin und erhält die Kleinigkeit auch auf der deutschen Bühne. Die Rolle des dumm-pfiffigen Bedienten Thomas muß das Ganze bei der Aufführung beleben.

51. Das Lotterieloos, Operette von Isouard. — Die Intrigue ist im höchsten Grade langweilig, nur die Bravourarie der Adele ausgezeichnet, dieses aber auch in einem so hohen Grade, daß sie alle ähnlichen Gesänge aufwiegt.

52. Das Wunderglöckchen, Feeenoper von Herold. — Leichte Waare, ein Durcheinander von Liederchen ohne Tiefe. Das Süjet geht

allenfalls, allein in der Musik ist auch nicht Eine Nummer, die Werth hätte, und selbst das Leichte, Springende, Fliegende der franz. Weisen wird in ihr zum alltäglichen Musikantenstück.

53. Joseph in Aegypten, Oper von Mehul. — Den anspruchlosen, biblisch-einfachen Text lieferte Alex. Duval. Die Musik läßt den erfahrenen Meister wiedererkennen, der den Ansprüchen des Sängers eben so gern ihr Recht gibt, als der Wahrheit der Deklamation und Charakterzeichnung. M. hat im wahren Sinne des Worts die Musik als gänzlich dominirend behandelt und jede Situation so hervorgehoben, daß die Ausbreitung der Gefühle dem Sänger durchweg Gelegenheit gibt, seine Töne zu entfalten. Die Ouvertüre ist gewiß eine der klarsten und ausgeführtesten und sollte häufiger in Kirchen gegeben werden. Die Chöre sind voll Kraft und Würde.

54. Axur, Oper von Salieri. — Die Darstellung dieses, wegen seiner schönen Duette beliebten, und nur hin und wieder etwas gedehnten Tonwerkes kann noch eine willkommene Erscheinung heißen. Axur, der Tyrann, ist in der Musik mit treffender Wahrheit gezeichnet, in seinem Gesang lodern Feuer und Leidenschaft. Bei der kräftigen Stelle:

Ha, ein stummer Negersklave
Ruht nun bald in ihrem Schoos —

muß sich die Seele des Zuhörers durch den Ausdruck wildschäumender Wuth erschüttert fühlen. Das Duett: »Hier wo die Frühlingslüfte wehn« ist der leuchtende Karfunkel der Oper. Biskroma's Romanze »Ich ward im Römerlande geboren« ist des Meisters würdig; eben so die weiche Hymne Elamir's. Das Festspiel zwischen Kolombine und Pierrot zaubert uns Italien näher. — Axur war bekanntlich ein Lieblingsstück Kaiser Joseph's II. — Die deutsche Bearbeitung des nach Beaumarchais gedichteten italienischen Textes ist von Schmieder. — Man hat den Komponisten des Axur nach seinem Tode zum Mörder Mozart's stempeln wollen. Dieses ehrlose Gerücht ist satisam widerlegt worden. Man vgl. u. A. den Brief von Sigismund Neukomm (einem Schüler von Haydn), datirt Paris den 15. April 1824, u. u. A. abgedruckt in Mozart's Lebensbeschreibung, Breslau bei Gruson u. K., S. 49 ff.

55. Das unterbrochene Opferfest, Oper von Winter. — Ein geachtetes Werk; reich an Melodieen; Stimmen und Instrumente im schönsten Zusammenklang, nur nicht Alles von Frische und Lebendigkeit angeweht. Auch enthält es manches Seichte und Charakterlose. So singen Liebe und Widerstand in dem berühmten Duett dieselbe Weise. W. scheint in dieser Oper seine ganze Kraft konzentrirt zu haben, wenigstens

hat keine seiner übrigen dramatischen Kompositionen den Ruhm des Opferfestes erlangt, und es scheint ihm mit dieser Produktion gegangen zu seyn, wie der Löwin in der Fabel. Franz Xav. Huber (geb. zu Manderfing im Innviertel 1760) ist Verf. des Textes. Im J. 1796 wurde derselbe in's Italienische übersetzt. Unter dem Namen Oracle erschien das Opferfest im J. 1826 im Opernhause zu London und wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen. In Frankreich ist es längst einheimisch. — Winter hat sich außerdem als Ausbilder vieler und vortrefflicher Sängerinnen berühmt gemacht. Wessenberg meint in seiner hypermoralischen Schrift: »Ueber den sittlichen Einfluß der Schaubühne« (Konstanz 1825), das unterbrochene Opferfest sei von Cherubini. Ein sonderbarer Gedächtnißfehler!

56. Die Räuberbraut, Oper von Ferd. Ries. — Der Göttinger Professor Georg von Sartorius, der nicht allein mit der ernsten Muse der Geschichte vertrauten Umgang pflog, sondern auch ihren jüngeren Gespielinnen, den Göttinnen der Poesie und Redekunst, bis an sein Ende treu blieb (wie seine gediegenen Mittheilungen im Gesellschafter bewiesen), lieferte im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das J. 1827 eine Novelle, betitelt »der schlafende Räuber« und ausgezeichnet durch einen

beweglichen Dialog und hin und wieder eminirende Charakteristik. Nach dieser Novelle schuf J. J. Reiff den Text. Der durchgängige Charakter der Musik zur Räuberbraut ist Frische, Begeisterung und Feuer; die Instrumentation nicht auf Kosten der Kantilene erhoben, noch diese über jene forcirt, sondern beide umschlingen sich in demjenigen Einverständniß, worunter das lyrische Drama einzig und allein gedeihen kann. Was aber dieser Musik einen besondern Werth gibt, ist ihre dramatische Lebendigkeit, die mit so außerordentlicher Prägnanz hervortritt, daß es für ein geübteres Ohr keinem Zweifel unterliegt, Ries' Anlage zum Opernkomponisten stehe bei Weitem über der des Instrumental-Tonsetzers. Diese Erscheinung ist um so wunderbarer, als derselbe sich bisheran im Vokalsatz nur nebenbei, und als lyrischer Tondichter noch gar nicht versucht hatte, und deßhalb der gerechten Besorgniß Raum gab, er werde es bei seinen, erst so spät unternommenen Tongemälden, zwar gewiß nicht an üppigem Kolorit, aber doch an Dem mangeln lassen, was man musikalische Gruppirung nennen könnte, und wodurch eine Oper, als geistiges Sinnenwerk, ihren eigenthümlichen Reiz zunächst erhält. Glänzend hat der Komponist solche und ähnliche Besorgnisse gehoben, sein Werk ist von der Luft, die durch die Bäume des pythischen Gottes weht, frisch angehaucht, und ermangelt keineswegs jener

kühnen Schwungkraft, die den Menschen fortzureißen, aufzuflügeln und zu bezaubern vermag. Wir besitzen, nach den Mozart'schen, wenig reindeutsche Opern, worin eine solche Gluth der Leidenschaft auflodert, wie in der Räuberbraut; selbst wo in ihr ein Motiv hin und wieder verbraucht erscheint, ist es mit einer Kraft ausgesprochen, deren nervige Stätigkeit schon an und für sich zusagt. Wie verschieden der Cherubini'sche und Ries'sche Satz auch sein möge, da jener sich höchst einfach, dieser dagegen mehr komplizirt darstellt, so läßt sich, wenn einmal ein Vergleich angestellt werden soll, die Räuberbraut mit dem Wasserträger insofern parallelisirend zusammenstellen, als in beiden der Erguß feuriger Affekte in der feurigsten Sprache, deren Töne fähig sind, sich ankündigt; ja, es ließe sich eine geistige Konkordanz zwischen Micheli und dem Räuberhauptmann, Konstanze und Laura, Graf Armand und Fernando u. s. w. nachweisen. Von Nachahmung oder Nachbildung irgend eines fremden Werks kann jedoch hier, wo so viel Selbstständigkeit der Schöpferkraft obwaltet, nicht die Rede sein, wenn gleich nicht zu verkennen, daß in Kleinigkeiten, zuversichtlich ohne Absicht, mitunter eine musikalische Erinnerung durchschlüpft, z. B. an Beethoven's Fidelio. Doch von solchen kleineren Mängeln ist fast kein einziges Kunstwerk rein, und die Kritik eines jeden hat Gelegenheit, ihre Fleckkugeln daran

zu gebrauchen. Im Ganzen ist diese Musik neu, sinnreich gedacht, mit kühnen Uebergängen und neuer Art der Intervallen-Verbindung, und deßhalb höchst schwierig, ja schwieriger, als vielleicht irgend eine andre deutsche Oper. Fast jedes Tonwerk, das auf Neuheit Anspruch machen wollte, war auch eine spröde Dirne, die sich erst nach Anstrengungen und Hindernissen willig ergab, dann aber auch um so liebenswürdiger ward, je schmeidiger und gefügiger sie sich der allgemeinen guten Gesellschaft anbequemte. So werden jetzt in den kleinsten Landstädtchen Symphonien gespielt, deren technische Schwierigkeiten noch vor einigen Jahren in den ersten philharmonischen Instituten von London und Paris für unbesiegbar erklärt wurden; und dasselbe Publikum, das weder einen Gluck noch einen Beethoven begriff, als sie auftraten, betet Beide jetzt an. Die Ouvertüre ist eine selbstständige Symphonie, ohne Zusammenhang mit den musikalischen Motiven der Oper, aus deren bedeutungsvollstem Moment nur ein paar Takte in die Einleitung derselben übergeholt wurden. Das Allegro ist etwas gedehnt, und wie künstlich die Gegensätze der Freude und Angst auch nebeneinander herfluthen, so macht das Ganze denjenigen Eindruck doch nicht, den die besseren Vokalsachen in der Oper selbst hervorbringen. Die Hauptpartie der Oper, und ihr

leuchtender Stern, ist Laura, der Kampf zwischen Pflicht und Gefühl in der Musik hochtragisch verherrlicht, und ihre Zerknirschung im Schmerz, ihr Aufschrei in der Verzweiflung wahrhaft groß. Schon in dem ersten Duett mit dem Grafen »O Vater, nein du darfst nicht scheiden« tritt dieser energische Charakter leuchtend hervor, und athmet selbst in der schmerzlichsten und wehmüthigen Betonung des flehenden Ausrufs: Vater! Ihre große Scene, bevor sie sich dem Räuberhauptmann in die Arme wirft, darf als eine der kühnsten und effektvollsten angepriesen werden, die seit Mozart geschrieben wurden: im Recitativ drängt der schauderliche Pathos der Leidenschaft bei den Worten »Schande hier, Schande dort« das Blut ängstlich fort, ein weiches Gebet schlägt an die Pforte des Himmels und erfleht Barmherzigkeit, sie hofft auf eine Rettungsstimme, statt ihrer tönt aus der Ferne der Marsch der heranziehenden Franzosen, und in diesem großartigen Kontrast, in dem harmonischen Zwiespalt der Musik mit dem Innern, tobt die Leidenschaft der Arie unwiderstehlich auf, und die Grafentochter wirft sich dem Banditen in die Arme. Ihre Romanze »Ach, dieses Hoffen« erklingt mit dem einfachen Seelenlaut einer Nachtigall, die aus einem verblühenden Rosenbusch klagt; und in ihren Ensemble's, in dem ersten melodiereichen Terzett, in ihren Duetten mit dem

Offizier und Räuber, schlägt überall die Ader eines reichen musikalischen Lebens, die in dem Todesschrei »Ich bin die Räuberbraut« alle Fasern zerreißt und verblutend ausströmt. — Roberto, der Räuberhauptmann, tritt zunächst neben sie, in seinem ersten Auftritt mit Chor kündigt sich dramatische Meisterschaft an, und die begleitenden Posaunen sind von einer niederschmetternden Wirkung. Von gleichem Werth ist die ähnliche Scene im 2. Akt mit Hörnerbegleitung. — In der Partie des Fernando liegt am meisten Kantabilität, und Alles erinnert an die galante Chevallerie der Franzosen; seine Polonaise, mit begleitender Oboe, kann dem Schönsten, was Boieldieu, Weber und Spohr in dieser Form geleistet, zur Seite stehn. Das Duett zwischen Karlo und Giannettina ist musikalischschön, wie undramatisch es auch sich darstellt. In den Chören ist viel Leben und Regsamkeit, und die dreifachen Widerspiele der Gefühlsaussprache in den Gesinnungen der Räuber, Soldaten und Schloßbewohner treten plastisch heraus. Der vierstimmige Räuberchor, womit der dritte Akt beginnt, verdient den Preis. Zu den vielen einzelnen Nummern, die sich durch ihre Kraft und Lieblichkeit auszeichnen, gesellen sich drei vollendete, und mit einer unglaublichen Präcision wie Regsamkeit ausgearbeitete Finale's, an denen gewiß Alles zu loben wäre, wenn nicht das dritte

etwas schleppte und den Totaleindruck der Oper ein wenig aus den Augen rückte. — Zu London ist die Räuberbraut vom 15. Juni bis 19. Juli 1829 vierzehnmal mit sehr großem Erfolg gegeben worden. Ueber die erste Aufführung sagt der Londoner Courier vom 16. Juni: »Gestern wurde im englischen Opernhause eine neue Oper von Ferd. Ries mit sehr großem Erfolg aufgeführt. Es ist eine freie Uebersetzung eines deutschen Drama's, genannt die Räuberbraut, das auf dem Kontinent großes Aufsehen erregt hat. (Wurde im Okt. 1828 in Frankfurt zuerst aufgeführt.) Die englische Bearbeitung ist von Hrn. Hawes, welcher uns mit mehren der berühmtesten neuen Opern, den Produktionen der ersten Künstler des Kontinents, beschenkt hat. Die Musik ist von einem erhabenen Charakter. Wir besorgen, sie möchte zu scientifisch seyn, um der Masse zu gefallen, welche sich an einer einfachen Melodie besser ergötzt, als an einem solchen höchst ausgearbeiteten und komplizirten Tonwerk. Die Oper ist reich an Konzertstücken, aber der Melodieen sind wenig. Wie es heißt, hat sich der Komponist Beethoven zum Muster auserkoren, und in der That erinnerten uns einige seiner Chöre, die außerordentlichen Effekt machen, stark an jenen großen Meister; doch konnten wir in vielen Theilen der Oper Weber's Styl deutlich wahrnehmen. Die Oper

wurde effektvoll ausgeführt, sehr laut beklatscht, und Hr. Hawes, der am Flügel präsidirte, verdient wegen seiner Direktion den Dank der musikalischen Welt.« — Auch das Oratorium von Ries: Der Sieg des Glaubens (Text von J. B. Rousseau) hat bei der ersten Aufführung zu Aachen am 7. Juni 1829, an welchem Tage R. das große Niederrh. Musikfest dirigirte, wie auch später zu Dublin, wohin R. im Frühjahr 1831 berufen war, um dieses Tonwerk bei dem allgemeinen Musikfeste der Irländer zu leiten, einen großen Beifall gefunden. Alle Blätter rühmen einstimmig die melodiöse Lieblichkeit, die gläubige Stärke und den erquickenden Frommsinn dieser Musik.

57. Ritter Blaubart, Oper von Gretry. — Die Sage vom Ritter Blaubart, in französischen Volksbüchern häufig erzählt, ist auch in Deutschland, durch mannichfache Berichte in Kinderschriften, durch Tieck's Ammenmährchen, und Lehmann's Schauspiel, bekannt geworden. Das Sujet bietet einige glanzreiche Punkte für die Oper, empört indessen am Schlusse, wenn das Opfer von roher Hand zur Schlachtbank geschleift wird. Gretry's Musik steht auf dem Sprunge vergessen zu werden, bietet aber im Blaubart meisterhafte Stellen. Sie ist einfach, ohne Verzierung, großartig, nicht selten eines Cherubini

würdig: nur herrscht das deklamatorische Prinzip zu sehr vor, selbst da, wo sich das erwachende Gefühl steigert und aus dem Recitativ zur Arie hingeht. Die Singpartie ist mit Fleiß behandelt, dagegen die Instrumentirung, wie in allen Gretry'schen Opern, sehr vernachlässigt. Fischer hat es daher für gut befunden, diese Oper hinsichtlich des angegebenen Mangels zu überarbeiten; doch wußte er die Blößen derselben nicht genügend zu verdecken. Ein einfacher Chorgesang bildet des Finale des ersten Akts, am Schlusse des zweiten konzentrirt sich der Glanz der Gretry'schen Musik zu einem hochaufleuchtenden Tongestirn. Die Partie der Maria ist vom Komponisten mit Vorliebe ausgeschmückt: ihre Scene vor dem Spiegel, der Kampf vor dem Eintritt in die verhängnißvolle Kammer, und ihre Qual bei der Erwartung der Hülfe aus Todesnoth, sind mit großer Leidenschaftlichkeit und in edlem Style geschildert; besondere Auszeichnung verdient das Duett zwischen ihr und Vergy im dritten Akt. Künstlich und gefällig hat Gretry den Uebergang aus dem Gesange Mariens in einen Marsch bei'm Auftreten Blaubart's, ohne Veränderung der Tonart und des Charakters der Musik, zu bewerkstelligen gewußt. Die Ouvertüre befreundet uns auf's innigste mit dem wakkern Meister, dem Stolz der Niederlande. Mozart hat sie in seiner Ouvertüre zur Zauberflöte

benutzt. *) — Gretry hat sich ebenfalls als Selbstbiograph und als musikalischer Schriftsteller einen Namen erworben. Seine Behauptung, man könne den bestimmten Ausdruck guter Instrumentalmusik auf Begriffe zurückführen und sonach in Worten aussprechen, ist von Apel vertheidigt, von Anderen angegriffen worden. (Vrgl. Für Freunde der Tonkunst von Rochlitz, 1825 Bd. II. S. 398.) Die Lütticher ehren ihren Landsmann sehr. Es gibt dort einen Gretry-Platz, eine Gretry-Gesellschaft, und im J. 1828, im September, wurde das Herz Gretry's auf's feierlichste nach Lüttich gebracht.

58. Die Entführung aus dem Serail, Oper von Mozart. — Zur Unterdrückung des Geschmacks an musikalischen Schnörkeleien, und in der Absicht, eine neue deutsche Kernmusik in's Leben zu bringen, hatte Joseph II. in den siebziger und achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts ein deutsches Opernpersonale nach Wien zusammenberufen, hatte Mozart, der sich schon durch seinen Idomeneo die Anwartschaft auf die ewige Palme des Genius errungen, an die

---

*) Napoleon frug einst Gretry, welchen Unterschied er zwischen Cimarosa's und Mozart's Kompositionen fände. Sire, erwiederte Gretry, beider Opern gleichen einer wohlausgeführten Statue; bei Cimarosa steht die Figur auf dem Theater, das Piedestal im Orchester, — bei Mozart ist es der umgekehrte Fall (!!).

Spitze desselben gestellt, und ermunterte seinen Liebling, der bald auch der Liebling der Nation, ja der ganzen Erde wurde, zu neuen Tonschöpfungen. So entstand die Entführung, die zum ersten Male in Wien, im J. 1782, mit einem Beifall gegeben wurde, der unbeschreiblich gewesen sein soll, und der noch jetzt in allen fühlenden Herzen fortpulsirt. Joseph sagte, wie vielfach zu lesen — neuerdings in Mozart's Lebensbeschreibung, Breslau bei Gruson und Komp. S. 27 — damals zum Komponisten: »Diese Musik ist zu schön für unsere Ohren; doch sind gewaltig viel Noten darin, lieber Mozart!« — »Gerade so viel, als sich gehört,« antwortete der freimüthige Künstler. *) Sein Ruhm verbreitete sich seitdem immer weiter; auf allen Bühnen wurde die Entführung mit Enthusiasmus gegeben; Deutschland war bezaubert und hingerissen, und der Komponist wurde vergöttert. Als er das letzte Mal in Berlin war, wohnte er der Vorstellung seiner Oper bei. Bald Beifall gebend, bald brummend und murrend, drängt er sich bis zum Orchester, wo eben Pedrillo's Arie: »Frisch zum Kampfe!« beginnt. Hier hatte man der zweiten Violine bei den Worten: »Nur ein feiger Tropf verzagt,« dis statt d gegeben.

*) Diese Antwort erhielt Napoleon von Cherubini auf einen ähnlichen Vorwurf.

Hierüber erzürnt, rief Mozart ganz laut in seiner Landessprache: »Verflucht! — wollt ihr d greifen!« Alles sah sich nach dem lauten Murrer um, und man erkannte d.n hochgefeierten Komponisten. — Die Kritik eines solchen Werks kann nur ein Panegyrikus desselben sein; vor diesen Tönen muß jede Winterseele aufthauen; hier spielt die Luft des Mai's, hier ist ewiger Frühling, und in denjenigen Theil unserer Brust, wo sich die Angeltugenden der Liebe und des Glaubens ihr geheimes Kirchlein erbaut, dringen diese Klänge mit ihrer süßen Allgewalt, mit ihrer göttlichen Bezauberung unwiderstehlich hinein. Die Instrumentation ist neu, geistreich, überraschend, und dabei so verständlich, daß selbst das ungeübteste Ohr hingerissen wird: darin hat Mozart mit Raphael die nächste Verwandtschaft, daß Beide den Anforderungen der höchsten Kunst entsprechen und den Wünschen der Popularität genügen, und daß sie den Himmel, den sie in ihrem unentweihten Innern trugen, auch auf die Erde zu zaubern wußten. Die Stimme ist mit eben so viel Anmuth als Geschmack, mit Delikatesse und Meisterschaft geführt, der Gesang durchgängig wohlcharakterisirt, und nur in den beiden Arien der Konstanze, gegen den Charakter des Singspiels, etwas überladen. Die Partie des Belmonte glänzt, an den Probierstein des Herzens gehalten, im schönsten

Goldstrich; durchgängig sieht man die Seele eines reinen Jünglings über dem Tönemeer flattern und jubeln, und in der Arie »Konstanze!« wehen uns die Wohlgerüche aus den Gärten des Serails entgegen, umfliegen uns die orientalischen Botentauben der Liebe, und rauschen die verstohlenen Küsse der Houri's. Den Charakter einer ganzen Nation durch Ein Individuum genialer, als die türkische durch Osmin, zu repräsentiren, ist wohl nicht möglich. Wie jede Rolle dieses Stücks eine Hauptrolle, so sind auch Pedrillo und Blondchen mit unübertrefflicher Laune gezeichnet. Die Partie des Bassa Selim ist seit der ersten Darstellung der Entführung Spielrolle geblieben; denn da der damalige erste Held in Wien nicht singen konnte, mußte Mozart die für ihn bestimmte Arie wegstreichen, machte aber aus der begleitenden Musik ein kleines Konzert, das von dem Schauspieler durch Gefühlsbewegungen ausgefüllt werden sollte. Der erste und zweite Akt haben eigentlich kein Finale, insofern man unter einem Finale ein Zusammenfließen vieler Stimmen und Instrumente, ein gegensätzliches Lautwerden verschiedenartiger Leidenschaften, und den verwirrten Erguß sich befehdender Elemente, worüber der Komponist als Bringer von Einklang und Eintracht schwebt, versteht; auch das Finale des letzten Akts ist mehr Rundgesang als harmonischer Wirrwarr; und wo alle Handelnden

im Gesang einstimmen, geschieht es durch Wiederholung früherer Motive. Die Chöre sind ächttürkisch und lebendig, in der Musik überhaupt ist durchgängig Thätigkeit und Fortschritt, der elektrische Funke des Geistes zuckt nach allen Richtungen weiter, und Liebe, Rache, Laune, Sehnsucht, Weinlust, Jugendmuth, Treue und Entzücken sind in Tönen, die ein Engel den Sternen abgelauscht verherrlicht. Der, späterhin auch von Johann André komponirte Text rührt von dem Leipziger Kaufmann Bretzner her. Dieser, besonders durch sein Räuschchen bekannt gewordene Mann wußte damals seine Zuhörer bürgerlich=bequem zu unterhalten, sie verstanden ihn, und seine Muse flog nie über den Kreis ihrer Fassungskraft hinaus. Wollen wir die Lustspieldichter insgesammt in drei Klassen, in geniale, in talentvolle, und in praktisch=rontinirte eintheilen, so gehört er zwar nur zu den letzteren, doch verdient er unter ihnen mit einer ehrenden Auszeichnung bedacht zu werden. Ohne Nachahmer oder Nachtreter zu sein, hielt er seine Entwürfe immer in bekannten Regionen; dieß aber auch mit einer Lieblichkeit der Darstellung und mit einer Frische der Charakteristik, die ihm leicht geworden zu sein scheint: man hat ihn deßhalb mit Recht in die Reihe der besseren Lustspieldichter des 18. Jahrh. gestellt.

59. Nurmahal, Oper von Spontini. —

Ich sah diese Oper (nach Lalla Ruhk) zuerst am 15. Febr. 1829 zu Darmstadt. Man hatte in dieser Residenz die Verzierungen der kön. Oper zu Berlin zum Muster genommen und selbige in der Werkstätte der kunstreichen Brüder Gropius nachbilden lassen. Die schönste dieser Ansichten war die von Kaschmir, deren genialer Entwurf von Schinkel herrührt: die üppige Vegetation Hindostan's blüht und lacht uns hier entgegen, im Vorgrunde glitzern die Kuppeln einiger Minarets und Harems; der Behat, an dessen Ufern sich Kaschmir eine Stunde lang hinzieht, wirbelt seine schimmernden Fluthen her, Barken und Schiffe mit geschwellten Segeln flattern wie Schwäne auf und ab, in der Mitte des Stroms hebt sich ein paradiesisches Eiland mit Landhäusern und Gärten, am entgegengesetzten Ufer lehnen sich freundliche Dörflein an den Rücken des Hindu-Cusch, der das Thal von Kaschmir einschließt, und über die niedrigeren Anhöhen weg ragen die wolkigen schneebedeckten Häupter der Himallehgebirge. — Der Text beruht auf der Grundlage eines schönen Gedichts, das ist Alles, was man zu seinem Lobe sagen kann, denn die Herklots'schen Verse athmen so wenig Geist als Rhythmus. Doch kommen drei Strophen vor, die Auszeichnung verdienen; da sie Gelegenheitsverse sind, und sich auf das hohe Paar beziehn, zu dessen Vermählung diese

Oper in Berlin gegeben wurde, so darf man vielleicht annehmen, daß sie von einer fremden geübtern Feder herrühren. Sie heißen:

Eilt herbei zum Thron der Freude,
Zu des Frohsinns Aufenthalt,
Wo der Blüthen Lenzgeschmeide
Ew'ger Liebe Hauch durchwallt,
Wo dem Flehn, geliebt zu werden,
Nie ein Herz sich streng erwies.
Giebt's ein Paradies auf Erden,
So ist hier dieß Paradies.

Seufzer, die den Busen dehnen,
Sind, entathmet, Balsamduft.
Zarter Mädchen stille Thränen
Trinkt als Perlenthau die Luft.
Sehnsucht stört des Herzens Frieden,
Doch der Sehnsucht Angst ist süß.
Gibt's ein Paradies hienieden,
So ist hier dieß Paradies.

Ein Gefühl nur weckt Entzücken!
Treue, der das Glück genügt,
Liebelodernd zu beglücken,
Die der Kränkung Schmerz besiegt.
Treue beut das Glück entschieden,
Das die Liebe blos verhieß.
Giebt's kein Paradies hienieden —
Treue schafft ein Paradies!

Der Inhalt dieses dramatischen Gedichts ist äußerst einfach, auf die festlichen Beziehungen überall Rücksicht genommen, und Sorge getragen, daß Feierlichkeiten und häufige Ballette eingewoben werden können; daß letztere in Darmstadt fehlten, ist allerdings ein Uebelstand, da es gewiß keine Oper gibt, die ihrer weniger entbehren kann, als Nurmahal. Mit wenigen Worten besagt der Text, Nurmahal, die Gemahlin des mongolischen Kaisers Dhesangir, sei in den Verdacht der Untreue gekommen, und verbannt worden, als man einen fremden Mann bei ihr betroffen; die Verstoßene sei in fremder Tracht, als singendes Hirtenmädchen, bei'm Rosenfeste an den Hof zurückgekehrt, und habe den Kaiser, der sie nicht erkannt, dergestalt bezaubert, daß er ihr sein Herz in neuer Liebe zugewandt, und sich doppelt gern mit ihr versöhnt habe, nachdem er erfahren, jener fremde Mann, der seiner Gemahlin Ruf getrübt, sei kein heimlicher Geliebter, sondern der unglückliche und landesflüchtige Vater derselben gewesen. Hatte Spontini in der Vestalin den religiösen und heroischen Charakter der Römer, im Kortez den leidenschaftlichen Zusammendrang spanischer Ritterlichkeit mit mexikanischer Wildheit, und in der Olympia den pathetischen Aufschwung jugendlicher Eroberungskraft über den Trümmern eines besiegten Welttheils so wahr als großartig

zu schildern vermocht, so bestrebte er sich in der Nurmahal, ein idyllisches Bild asiatischer Volksfeste zu liefern, wo alle Lieblichkeit heiterer Töne ein rührendes Gemälde von Liebe und Treue böte: lustige Reigen wechseln mit den schmerzlichen Klagen der verbannten Sehnsucht anmuthig ab, Blumen der Töne flechten sich in die Blumen des Lebens, das träumerische Verschwimmen der Musik verklingt in das zarte Anschauen einer Traumnacht, die höhere Stimme des Geistes rauscht aus einem fernen Lande durch den Mund einer Zauberin magisch herüber, und aus allen Rosen spricht, ein musikalischer Selam, die Sprache des Herzens. Wir lernen hier einen großen Meister auch von seiner gemüthlichen und kindlichen Seite kennen, und der Endeindruck dieser Musik muß eine Freude darüber sein, daß ein so feurig-großartiger Komponist wie Spontini, der sich gleich Buonarotti eine Peterskirche in der musikalischen Welt baut, worein das Licht nur von Oben fällt, auch spielen und scherzen könne gleich einem unbefangenen Mädchen, und den Ton der weichern Empfindung ebenfalls anzuschlagen vermöge. Wenn Wiederholungen — die seit Homer in allen Gattungen der Kunst und bei jedem, selbst dem vielseitigsten Künstler nicht ausgeblieben — Fehler sind, so hat auch die Nurmahal deren, denn manches Motiv aus frühern Opern des Komponisten kehrt zurück,

und klingt im Wechsel der Form durch; auch manches allzu moderne Tonstück steht einem so ehrwürdigen Tonschöpfer, der sich gegen die Mode eine eigene Bahn bricht, nicht wohl an, wie z. B. das erste Duett. Aber wie unendlich sind die Vorzüge, gegen diese und ähnliche Mängel gehalten. Die Deklamation ist vortrefflich, wie bei Spontini immer; die Kunst der Instrumentation wird mit einer Umsicht gehandhabt, daß die Kunst bisweilen an Künstelei streift; die Singstimme ist mit zauberischem Wohllaut geführt, in den nicht häufigen Sammtstücken greift eine kühne Meisterhand überall durch, und die Chöre lodern mit orientalischer Gluth auf. Die Hymne an die Sonne ist in dieser Gattung ein Meisterstück. Wie Rosenöl von Schiras duften die Rosenlieder der georgischen Mädchen. Der Triumph der Oper liegt in dem Duett »Duftet ihr Blumen«, wo die Töne, wie Perlentropfen eines Gießbachs rieselnd, van den sieben Farben des Regenbogens wunderbar durchleuchtet werden. Auch trat dieser Theil in der Darstellung zu Darmstadt am geglättetsten und ebenmäßigsten heraus.

60. Tankred, Oper von Rossini. — Die Rossini'sche Anmuth in ihren schönsten Keimen. Der Konflikt zwischen Tapferkeit, Vaterlandsliebe und Treue, das Grundthema der romantischen Tragödie, findet sich selten so schön ausgesprochen

wie in der Geschichte des sicilischen Kronfeldherrn Tankredi. Das Historische darüber berichtet Raumer in seiner Geschichte der Hohenstaufen (III, S. 13 ff.) am gründlichsten. Schon früh kam die italienische Sage nach Deutschland herüber, und Hans Sachs, der fast alle Historien der Italiener, Spanier und Altfranzosen kannte und bearbeitete, setzte sie in seiner kindlichen Weise in Dialog (Büsching's Ausgabe, Nürnberg 1816, S. 42 — 62). Die Liebe geht bei ihm nicht siegend aus, sondern Gismunda (so heißt die Königstochter) vergiftet sich im Schmerz über verkannte Unschuld. Tankred ist der altdeutsche Dankrat, und schon in seinem Namen (d. i. Dank reich, von rat: Vorrath) liegt eine Anspielung auf sein Heldenthum. Ein Franzose, der mit der Romantik sonst nicht viel zu schaffen gehabt, bearbeitete in neuerer Zeit diesen trefflichen Stoff zu einer Tragödie, und Göthe führte dieselbe unter seinen Landsleuten ein. Nach dem Vorbilde des Voltaire'schen Stückes ist das trockne und kümmerliche Libretto gedichtet, dem Rossini im J. 1813 seine ewig jungen, heiteren, einschmeichelnden und bezaubernden Klänge lieh. Wien war in Deutschland der Triumphplatz, wo Rossini durch diese Oper seine Siege feierte. Christian Grünbaum daselbst ist der (mittelmäßige) Uebersetzer des Textes. Die Partie des Tankred, die sehr anhaltend in den Mittel-

tönen liegt, wird, als für eine Männerstimme zu mühsam und beschwerlich, gewöhnlich von einer Altistin gegeben. Drei Signora's haben sich in dieser Rolle am meisten ausgezeichnet: die Borgondio, Pasta und Cornega. Erstere, prima Donna bei der Oper zu Mailand, wurde im Frühlinge des durch die häufigen Seestürme bekannten J. 1822, auf der Rückreise von London nach Mailand, »goldbeladen von Albion's Gestaden zum schönen Mailand hingewandt«, bei einem Sturme von den Wellen verschlungen, und kein freundlicher Delphin bot dem weiblichen Tankredi-Arion hülfreich den Rücken. Mad. Pasta ist nach Sgra. Borgondio der gefeiertetste Tankred, und auch in dieser Rolle abkonterfeit (s. das Nachbild bei Nro. 63 der allg. Leipz. Mod. Z. 1827).

61. Die Zauberflöte, Oper von Mozart. — Im J. 1791, im Sterbejahre Mozart's, trat dieses meisterliche Werk, zur Nothhülfe der sinkenden Direktion des Theaters an der Wien, an's Licht, und wurde daselbst im ersten Jahr seiner Erscheinung mehr als hundertmal aufgeführt. Ueber die Musik stehe hier ein Urtheil, das für Alle gelten soll und gelten kann, es ist von de Wette, der in seinem Theodor (Thl. I, S. 251) sagt: »In manchen Opern werden den Helden Arien in den Mund gelegt, nach denen

man tanzen könnte, so lustig sind sie, und oft gehen die Musik und der Text und die Handlung neben einander her, als wenn sie einander nicht angehörten. In der Zauberflöte ist jeder Ton bezeichnend, und gleichsam aus der Seele der handelnden Personen geschöpft. Die am meisten phantastische Erscheinung im Stück ist unstreitig die Königin der Nacht, und auf deren Arien hat auch Mozart allen Zauber und Glanz ausgegossen, und selbst das Gezierte und Wunderliche, schwierige Gänge und Sprünge, nicht verschmäht, so daß er sie wie eine Nachtigall flöten läßt. Voll munterer Laune mit einem gewissen phantastischen Schimmer ist der Gesang Papageno's, und das Lied des Mohren ist so heißglühend, wie das Klima seines Vaterlandes, und so sinnlich befangen, wie das Gemüth des Wilden. Einfach, anmuthig und gemüthvoll ist der Gesang der Liebenden, feierlich ernst, ja erhaben der des Sarastro und der Priester. Genug, Alles ist so scharf gezeichnet und so lebendig gefärbt, daß man dadurch der plastischen Gewalt der Musik recht inne wird, die ihr eben so gut, wie anderen Künsten, zukommt. Und bei diesem Reichthum des Ausdrucks, bei dieser Mannichfaltigkeit der Stimmungen, welche schöne Zusammenstimmung des Ganzen! Alles vereinigt sich in dem Grundton jenes poetischen Charakters, den wir den romantischen nennen, der aber wohl nichts weiter

als ächt poetisch ist. Alles ist mit dem Abendroth der Sehnsucht, der Begeisterung übergossen, das Licht einer höhern Welt scheint sich darüber auszubreiten: es ist, als wenn wir uns in einem Zaubergarten befänden, in welchem uns die bekannten Blumen und Gewächse in größerm Wuchs und höherer Schönheit begegnen, in welchem wir uns von Allem zugleich überrascht und angezogen, zugleich fremd und einheimisch fühlen. Die Einheit des Ganzen hat der Tondichter in der Ouvertüre dargestellt, in welcher er, gleichsam trunken von der Fülle dessen, was er in der begeisterten Brust trägt, das Chaos der zu entfaltenden Schöpfung vor dem gespannten Ohr des Hörers vorüber führt.« — In entgegengesetztem Sinne hat sich Prof. Riemer zu Weimar (Gedichte, Bd. 2, S. 155) neuerdings ausgesprochen, indem er die Zauberflöte zum Gegenstand folgenden Gedichts gewählt:

Du zweiter Orpheus unsrer deutschen Gauen,
Durch Flötenzauber und Mysterienfeier
Bezauberst du nicht blos die Ungeheuer,
Auch was geheuer ist von Mann und Frauen.

Entzücken schaffst du uns und wieder Grauen;
In's Wasser gehn wir, wenn zuvor durch Feuer,
Und theuer wird durch all die Abentheuer
Uns solch ein Abend, wo wir uns erbauen.

Die ganze Schöpfung kommt durch dich zu Ehren:
Denn Elephanten, Löwen, Bären, Affen,
Die Bestien sind für Musik geschaffen.

Und erst die Vögel feiern ihr Verklären:
Was Papageno, Papagena schwatzen,
Der Minnesang ist's hohe Lied der Spatzen.

Doch ist kaum zu denken, daß es einem Sylvio Romano mit einem so farb- und grundlosen Urtheile Ernst sein sollte. Eben so widersprechend sind die Urtheile über den (gewiß trefflichen!) Text: während Göthe ihn einer Fortsetzung würdigte, suchten Andere ihn über's Knie zu brechen; der gründlichste Vertheidiger Schikaneder's als Textdichter ist Franz Horn (Die schöne Literatur Deutschlands, Berlin 1812, S. 232 bis 241). — Bekanntlich war's die Zauberflöte, welche, wenn auch in verunedelter Gestalt, Mozart's Ruhm am siegreichsten in's Ausland brachte, namentlich nach Italien und Frankreich. Die Franzosen bearbeiteten sie unter dem Titel „Les Mystères d'Isis," doch fehlt dieser Arbeit in metrischer Hinsicht die absichtslose Leichtigkeit des Originals *), wenn auch die wienerischen Gemeinplätze,

*) Als Probe stehe hier die Uebersetzung des Lieds »Alles fühlt der Liebe Freuden«:

Dieu d'amour, sous ton empire
Tous les mortels sont heureux;

als: »Er ist ein Fürst, noch mehr, er ist ein Mensch,« und: »Ein Weib thut wenig, plaudert viel« eine passende Umschreibung gefunden. Wir wollen hören, was Solger über die Vorstellung dieser französirten Zauberflöte, die er im Jahr 1800 im Théâtre des Arts zu Paris sah, in seinem Nachlaß (Bd. I, S. 69) sagt: — — »Man hat sich erbarmt und der Oper einen andern französ. Text untergelegt, der zwar nicht so unsinnig wie der deutsche, aber vielleicht dummer (??!!) ist. Doch mit dem Texte kann man ja nun einmal bei den Opern machen was man will (?). Wenn man nur die Musik ungeändert gelassen hätte! — — — Die hochgebildeten Pariser müssen wohl keine Idee davon haben, daß eine Musik ein Ganzes sein könne, da sie sich

---

Le tendre amant, qui desire,
Voit bientôt combler ses voeux:
Moi seule, quand je soupire,
Je voix rejetter mes feux;
Ah, c'est un cruel martyre,
Que mon sort est rigoureux!

Pour dompter l'humeur si fière
De mon aimable vainqueur,
D'une beauté printanière
Accorde moi la fraicheur!
Auteur de mon feu sincère,
Viens appaiser sa rigeur:
Donne moi donc l'art de plaire,
Puisque tu m'as fait un coeur!

erfrechen, ganz fremde Stücke in die Zauberflöte einzustreuen. Sie haben Sachen von Mozart weggelassen, die zu den schönsten gehören, und dagegen Arien aus Titus, Don Juan und aus der Hochzeit Figaro's eingeflickt. Der Urheber dieses Ungeheuers ist der Cit. Lachaitte, der, wie auf dem Titel steht, die Musik »arrangirt« hat. — — — Die schöne Arie: »In diesen heil'gen Hallen« oder: „Dans ce séjour tranquille rien n'agite le coeur" geht in dieser Musik ganz verloren. — — Den Monostatos und seine hübschen Arien (?) hat man ganz weggelassen.«

62. Die Hochzeit des Figaro, Oper von Mozart. — Um einen Blick in das innerste Seelenleben Mozart's zu thun, muß man diese Oper, zweifelsohne die beste in der feinkomischen Gattung und diejenige, auf deren Ausarbeitung Mozart das meiste Studium verwandt (er schrieb sie 1786 für Wien), verstehen lernen. Es ist bekannt und häufig ausgesprochen, daß der Komponist, der sonst den Duft der irdischen Feuerrose nicht verschmähte und gierig einsog, bei dieser Arbeit sein reines Herz zu sehr vorwalten ließ, um die Lüsternheit und Sinnlichkeit des Textes erreichen zu können; er hat ihn erhoben und verschönt, und unwillkürlich, ohne daran zu denken, gestaltete er das rohe Verlangen und die Thorheiten der Wirklichkeit zu einem lustdurchgaukelten Sommernachttraum, worin

sein Genius als dirigirender Ariel zwischen Himmel und Erde schwebt. Diese Umschaffung tritt am deutlichsten im Charakter des Pagen hervor, dessen Leidenschaft für die Gemahlin des Grafen jede sinnliche Beziehung verloren hat und sich in einem stillen Verbluten des Herzens, in einem Thränenschauer schmerzlicher Empfindungen, in einem sich auflösenden Schmachten nach Frieden und Ruhe kund giebt. — Das Konterfei des Pagen ist ein Abglanz von dem himmlischen Tongemälde der Gräfin, welches der Meister in Unschuld und Heiligkeit zwischen die Blumenguirlanden seiner schönsten Gesänge eingefaßt hat. *) Zwischen den Klagen, welche Beide um verlorene und verbotene Liebe in Liedern weinen, poltern die Eifersuchts- und Verführungstöne Almaviva's, schaukelt sich das verlockende Gekose Susannens, und tänzelt das immerselige Juhe des Barbiers. Im holdesten Einklang fließen endlich ihre Gefühle zusammen, und offenbaren uns das unsterbliche Meisterwerk, welches Mozart in ihnen für ewige Zeiten erschaffen hat. Die Oper hat so viele wichtige Nebenpersonen, daß eine Darstellung derselben immer mit den größten Schwie-

---

*) Ein achtbarer Kunstrichter bemerkt sehr treffend, es gewähre einen eignen Genuß, die Gräfin von Almaviva mit Schiller's Gräfin von Savern, und den Cherubin mit Göthe's Mignon zu vergleichen.

rigkeiten verbunden ist und selten nach Wunsch gelingt. Schon die erste Aufführung zu Wien im J. 1786 mißlang. Doch ist, durch die gültigsten Zeugen, außer Zweifel gesetzt, daß die Sänger selbst, aus Haß und Kabale gegen den deutschen Gesang und gegen Mozart, als dessen genialsten Vertreter, insbesondere, sich alle Mühe gaben, die Oper an jenem Abende zu stürzen. Mozart merkte dieß, begab sich zwischen dem zweiten Akte zu Kaiser Joseph, auf dessen Wunsch das Beaumarchais'sche Lustspiel in eine Oper umgewandelt worden war, in die Loge und machte ihn auf den unwürdigen Unfug der Schauspieler aufmerksam. Durch eine ernste Mahnung des Monarchen zu Paaren getrieben, kehrten die Sänger zu ihrer Pflicht zurück.

63. Der Barbier von Sevilla, Oper von Rossini. — Der Text dieser Oper ist so berühmt, daß ich mich ein wenig über das Geschichtliche desselben verbreiten darf. Der Charakter eines Barbiere, als der eines Hausdoktors, lustigen Windbeutels, und eines Faktotums der Schönen, ist in der italienischen Oper zur stehenden Figur geworden. Wie die ganze Poesie der Italiener in früheren Zeiten nur ein Nachklang der spanischen war, so unterliegt es keinem Zweifel, daß auch die Idee eines Figaro von der pyrenäischen Halbinsel zu der transalpinischen wanderte; ja, es waltet eine vollkom-

mene Konkordanz zwischen dem italienischen Maskenspiel und allen denjenigen Stücken ob, worein Figaro verflochten: Figaro selbst ist der Harlekin, Bartolo der Pantalon, der Gesangmeister der dumme Pierrot, Rosine (mehr noch Susanne) die Kolombine, und Almaviva der Lelio, mit welchem Namen man allemal den Liebhaber im italienischen Maskentheater bezeichnet. Vielleicht noch früher als die Italiener, kannten schon die Franzosen den spanischen Figaro, und der bekannte Memoirenschreiber und Theaterdichter Beaumarchais schrieb eine vollständige Lustspieltrilogie über das Leben des Barbiers, durch die er das Wesen des spanischen Intriguenstücks auf französischen Grund und Boden zu verpflanzen suchte. Alle Welt weiß, mit welchem rauschenden Enthusiasmus seine Stücke zu Paris aufgenommen wurden. Der erste Theil dieser französischen Trilogie heißt: Der Barbier von Sevilla, oder: Die unnütze Vorsicht, und zeigt uns den Figaro als gewandten Kuppler, listigen Preller alter Vormünder, und als schlauen Bewerksteller der Verbindung des Grafen Almaviva mit der Nichte eines spanischen Dottore. Der Dichter sagt selbst, Jugend und Liebe seien darin verbunden, um einen alten Gecken zu prellen. Spanisches Intriguenspiel und die Galanterien einer südlichen Liebe sind mit den verschmitzten Abentheuern der französischen Posse innig ver-

schmolzen. Der Gang der Handlung ist aus der Nachbildung im Rossinischen Operntexte weltbekannt geworden; nur ist zu bedauern, daß viele Anspielungen und Wortwitze des französischen Originals im Deutschen verloren gehn müssen. Zum erstenmal aufgeführt wurde das Beaumarchais'sche Stück im J. 1775. Noch größern Beifall fand der zweite Theil: Der lustige Tag, oder: Die Hochzeit des Figaro, welche am 27. April 1785 auf dem Theater erschien und zweiundsiebenzigmal hintereinander mit immer gesteigertem Applaus gegeben ward. In diesem Theil, dem besten von allen, ist der Graf vermählt, und Figaro verlobt mit dem Kammermädchen Susanne, die indeß auch dem Grafen gefällt und mit dem Netz schelmischer Verführung umgarnt wird. Zu erzählen, zu wie vielen schlüpfrigen, glatten und feinsinnlichen Lagen dieses Verhältniß Veranlassung giebt, und wie es sich lös't, ist hier der Ort nicht, um so mehr, als die Intrigue aus dem Mozart'schen Figaro als bekannt vorausgesetzt werden darf: das aber wird Niemand läugnen, daß das Stück in seiner Art, und nach Abläuterung einiger cynischen Schlacken, ein vortreffliches und ewigjunges Lustspiel genannt werden dürfe. Der dritte, weniger bekannte Theil heißt: Tartüffe der Zweite, oder: Die schuldige Mutter. Es ist Beaumarchais mit dem Schluß seiner Lustspiel-

trilogie ergangen, wie es lockern Dirnen mit der Frömmigkeit geht, wenn sie alt werden: aus dem leichtfertigen und hänselnden Tone ist er ganz herausgefallen, er will moralisch sein und ist es doch nicht, aus einer Komödie wird ein rührendes Drama (Beaumarchais ist einer der Väter dieser Dichtgattung durch seine Eugenie — die Geschichte seiner Schwester und Clavijo's — geworden), und an der Stelle scherzender Intriguen finden wir ein schlechtes Surrogat von häuslichen Zwisten, Reue, Bosheit und verjährten Verbrechen. Ein heuchlerischer Bösewicht, Major Begars, hat den Grafen Almaviva beredet, seine Güter in Spanien zu verkaufen und sich in Paris niederzulassen. Er weiß dem Grafen beizubringen, daß sich die Gräfin, in einem nächtlichen Ueberfall von Seiten ihres Pagen Cherubin, mit diesem vergangen, daß Leon nicht sein eigener Sohn, sondern eine Frucht jener gewaltsamen Umarmung, und während seiner Anwesenheit in fernen Ländern, zehn Monate nach seiner Abreise, zur Welt gekommen sei. Obwohl zwanzig Jahre zwischen diesem Fehltritt und der Gegenwart liegen, so weiß der Graf seiner Wuth und Eifersucht doch kaum ein Ziel zu setzen. Er mißhandelt seine Gemahlin, die projektirte Verbindung zwischen Leon und der Pflegetochter Florestine wird rückgängig gemacht, und der verrätherische Begars soll der Gemahl der Letztern werden.

Durch eine List Figaro's wird indeß dem heuchlerischen Irländer die Nebelkappe abgezogen, Almaviva lernt ihn als einen durchtriebenen Schurken kennen, die Reue seiner Gemahlin rührt sein Herz, und da ihn gleiche Schuld wie sie drückt, indem Florestine ein heimliches Kind seiner Liebe ist, so versöhnt er sich mit der leichtversöhnten Gattin, beide beten ein gemeinschaftliches pater peccavi, und Leon und Florestine werden ein Paar. — In dieser Geschichte kann ich weder Geist noch Neuheit, und in der Ausführung keinen Witz finden. Kotzebue's Menschenhaß und Reue geht auf gleichen Stelzen, und des Grafen von Soden Fortsetzung dieses Schauspiels kanzelt dieselbe Moral. Da Beaumarchais es nicht unterlassen konnte, hin und wieder die Grundsätze der französischen Revolution zu predigen, und da sein Stück Ausfälle gegen damalige Zeitgenossen und Anspielungen auf seine eigenen persönlichen Verhältnisse zum Besten gab, so läßt sich inzwischen der ihm von dem Pariser Publikum geschenkte außerordentliche Beifall erklären. Huber, der so viele englische und französische Stücke übersetzte, hat auch die Beaumarchais'sche Trilogie für das deutsche Theater bearbeitet: doch hat sie niemals viel Glück darauf gemacht. Iffland wollte den geistreichen Spaß des Franzosen fortsetzen, und schrieb sein Lustspiel »Figaro in Deutschland«. Kein Dichter möchte jedoch hiezu

ungeeigneter gewesen sein als gerade er, und es konnte nicht fehlen, daß unter der nüchternen Manier dieses Autors, bei seinem rhetorischen Embonpoint, und bei der vorwaltenden Moraltendenz seiner Stücke, das elegant-frivole Wesen des spanisch-italienisch-französischen Barbiers zu Grunde gehn mußte. Figaro kommt in der Iffland'schen Komödie als Kabinetskourier des Grafen Almaviva bei einer vornehmen Familie in Deutschland an, geht dort die Wette ein, daß er eine ausgebrochene Bauernrevolution und die Differenzien der adligen Verwandten beilegen werde, und — gewinnt seine Wette. Das ist Alles. Spaß, Lustigkeit und Witz sind, wollte man sie mit der Laterne des Diogenes suchen, nicht zu finden, die eingewobenen Reibungen über den Werth französischer und deutscher Literatur eben so unnütz als unbedeutend, und das Interessanteste am ganzen Stücke ist, daß Iffland im Vorwort angibt, Figaro müsse (netto!) 34 Jahre alt sein, und — einen Haarbeutel tragen. — Der Text der Rossinischen Oper, es ist derselbe, den Paisiello als Karnevaliade für Rom komponirte, bildet ein erfreuliches Gemisch von lustigen Intriguen, zierlicher Behaglichkeit an anmuthiger Lüsternheit. Auch die deutsche Bearbeitung desselben von Kollmann verdient Lob, wenn gleich der südliche Vokalreichthum in den einzelnen Gesängen nicht herauszufinden ist;

mancher gute italienische Witz ging gleichfalls verloren: so sucht Figaro, um nur Eines anzuführen, den Basilio, wenn er den Grafen in seiner Kleidung während der Singstunde überrascht, glauben zu machen, er habe das Scharlachfieber, und der spindeldürre, kreideweiße und abgehungerte Gesangmeister fragt dabei immerfort ganz verwundert: Una febre scarlatina? während im Deutschen nur von einem Fieber im Allgemeinen die Rede ist. Was die Musik anbelangt, so steht Figaro, wie allgemein anerkannt, an der Spitze der komischen Opern Rossini's. Mit der ihm eigenthümlichen, und wie es scheint angebornen, Lieblichkeit und Anmuth läßt der Maestro seine muntersten Klänge, gleich Frühlingshauchen in Apfelbaumblüthen, durch die Blätter des heitern Gedichts auf- und abfließen, und wie ein ewiges Scherzo wallt der Zauberreigen der Musik in ungefesselter Lustigkeit daher. Dieser heitere Charakter liegt schon in der Ouvertüre, die mit einem zarten liebeathmenden Satze beginnt, welcher eine Weile fortgeführt wird und sich allmählig in die muntersten Gegensätze vertheilt. Auch in den einzelnen Charakteren liegen die Elemente der komischen Musik. Figaro ist eine Prachtrolle für Barytonisten; wie Rossini fast überall beim Auftreten der Sänger und Sängerinnen für Effekt sorgt, so ist auch diese Partie im Anfang, bei der Eintrittsscene

und nachher bei der Schilderung der barberia, reichlich ausgestattet; stiefväterlich dagegen ist sie im zweiten Akt behandelt.

64. Der Zauberspiegel, Oper von Mozart. — Diese Oper wurde im J. 1789 auf Kaiser Joseph's Befehl geschrieben und im darauffolgenden Jahr unter dem Titel: Cosi fan tutte ossia la scuola degli amanti, (Die Schule der Liebenden) zu Wien italienisch aufgeführt. Mozart's Neider glaubten und rechneten sicher darauf, sein Ruhm würde an dieser neuen Arbeit auf ewig erlöschen, indem sie sagten, den Beifall, den seine früheren Werke eingeerndtet, verdanke er den gelungenen Texten und glücklichen Sujets. Mozart hatte sich nämlich außer Stand gesehn, den Text von Cosi f. t. abzulehnen, da er ihm ausdrücklich aufgegeben worden. Die Oper gefiel indessen trotz aller Kabalen, wurde oft gegeben, und bald darauf auch auf andern bedeutenden Bühnen mit dem größten Beifall aufgenommen. Daß dieselbe späterhin eine Zeitlang von den Bühnen verschwand, ist einzig und allein dem Sujet zuzuschreiben, weßhalb später mehre Umarbeitungen desselben erschienen, worunter sich die von Herklots unter dem Titel: Die verfängliche Wette, auszeichnet, und nach welcher neuen Bearbeitung diese ächt komische Oper voll lieblicher und scherzhafter Musik in Berlin auf's Neue

glänzt. Es ist zwar manchmal bestritten worden, welcher der Vorrang gebühre, der eben erwähnten Bearbeitung oder dem ursprünglichen Texte. E. T. A. Hoffmann hat in seinen Serapionsbrüdern den Originaltext vor der Bearbeitung hervorgehoben, indem in dieser die Zauberspiegel ganz verschwunden sind und Alles natürlich zugeht.

65. Lilla, oder: Schönheit und Tugend, Oper von Martini. — Mit der Ueberschrift Lilla wurde Cosa rara in der deutschen Bearbeitung von Johann André versehn. Die Oper, durch eine gewisse Anmuth der Melodieen nicht ohne Werth, kann jedoch nur bei Solchen, welche in der Musik nichts weiter als weiche schmelzende Töne hören wollen, beliebt sein: ein tieferer innerer Werth mangelt ihr völlig, und rechnet man drei bis vier Nummern (die Arie des Infanten »die blühende Wange«, das zaubervolle Duett »Lasset Frieden uns stiften« und allenfalls auch den Scherz: Als ich noch ein kleiner Knabe) ab, so bleibt viel Geplauder und Geschwätz, das die jetzigen Ohren nicht mehr geduldig ertragen können, zurück. Einige Stellen hat Mozart fleißig studirt, selbst benutzt (wie ja auch Shakspeare ganze Scenen aus ältern Stücken abschrieb, und dabei doch immer Shakspeare blieb!), auch in der Tafelscene, um seinen Freund

Martini zu ehren, dem jubelnden Schwelger aus der Cosa rara aufspielen lassen.

66. Der Freischütz, Oper von Karl Maria von Weber. — Es giebt Opern und Operntexte, worüber sich eine kleine Literaturgeschichte schreiben ließe. So von dem Hiller'schen lustigen Schuster, vom Don Juan, und in neuerer Zeit vom Freischütz. Das Stammland der Sage ist das sächsische Jagdschloß Moritzburg bei Dresden; hier lernte Apel sie kennen, und benutzte sie zu der bekannten Erzählung im Gespensterbuch, wonach Kind seinen Text dichtete. Weber war entzückt, als er ihn las; der Jungfernkranz sagte ihm so zu, daß dieser die erste Nummer war, welche er nach Empfang des Manuskriptes komponirte. Der Freischütz sollte eine Volksoper im eigentlichen Sinne des Worts werden, und deßhalb wurden Walzer, Jungfernkranz und Bauernmarsch sächsischen Volksmelodieen entnommen. Mit rastloser Thätigkeit arbeitete Weber fort, und am 15. Juni 1821 wurde sein berühmtes Tonwerk zu Berlin aufgeführt, als erste Oper in dem neuerbauten Schauspielhause. Der Erfolg ist bekannt. Der Freischütz kam bald auf alle deutschen Theater; schon in Wien mit bedeutenden Aenderungen. Castil-Blaze verballhornte ihn als Robin des bois für Paris, und gerieth darüber in einen Rechtsstreit mit dem Komponisten: doch halte ich in der fran-

zösischen Textumschmelzung den Umstand, daß Kilian als Liebhaber Annchens auftritt, für nicht verfehlt, und für geeignet, das Verhältniß aller handelnden Personen mehr zu binden. Für das englische Theater wurde der Text dreimal umgedichtet; eine vierte, dem Original treuere Uebersetzung ließ Weber während seines Aufenthalts in London besorgen. *) Aus England und Frankreich wanderte der Freischütz nach allen Landen, nach Italien, Rußland, selbst nach den Ufern des Mississippi. In's Italienische ward er übersetzt von Rossi; in's Dänische von Oehlenschläger; in's Schwedische 1824; in's Russische durch von Sotow; in's Böhmische von J. N. Stepanek, Prag 1824; in's Polnische,

*) Hierüber berichtet Kind im 4. Bd. s. Theaterschriften (Grimma 1827) S. VII. Folgendes: „Für das englische Theater soll der Freischütz mit Beibehaltung des deutschen Titels drei verschiedene Mal übertragen, und bald mehr, bald minder (vermeintlich) verbessert und mit Anklängen aus Walter Scott, Shakspeare, ja selbst aus Faust (unter welchem Titel einige Zeit später eine Oper, mit dem Motto: Redeunt Satania regna, gegeben ward) beschenkt worden sein. Dem Komponisten soll jedoch diese unverlangte Liberalität nicht im Mindesten willkommen gewesen, und daher während seiner Anwesenheit in London eine vierte, sich an den Grundtext haltende Uebersetzung gefertigt worden sein, deren Aufführung zum Besten des Komponisten bestimmt war. Ob diese nach dessen Tode zu Stand gekommen, weiß ich nicht.“

unter dem Titel: Wolny Strzelec, von Adalbert Bogulawsky, Warschau 1826; am spätesten kam er auf das Nationaltheater zu Amsterdam, wo man ihn erst im Jahr 1827 unter dem Titel: Het vryschot of de zwarte Jager aufführte. Außerdem wurde er parodirt (von einem mattfingrigen Anonymus, Quedlinburg 1824), und von Moritz Thieme für Kinder bearbeitet. — Was die musikalische »Würde« des Freischützen betrifft, so ist bei Allen, die nicht tadeln, um zu tadeln, nur Eine Stimme über das geniale Aufstreben des edeln Komponisten. Jetzt, wo die Gegner des Freischützen, welche darin »das Ruhen auf einer Grundidee, den innigen Zusammenhang, die tiefere Verwandtschaft der aneinandergereihten Tongedanken vermißten, zuviel Abgebrochenes und zu schnelles Uebergehn von einer Idee, die kaum begonnen und das Innerste ergriffen, zu einer andern fanden«, und ebenso die Lober, welche sie als das Höchste, was je auf dem Felde der Tonkunst erblüht, als unübertrefflich und sonder Gleichen erhoben, verstummt sind, zeigt sie selbst allein, wie viel oder wie wenig an dem Einen oder dem Andern wahr sei. Ihr Hauptfehler besteht in dem Vorherrschen des Orchesters auf Kosten des Gesanges. Die Instrumentirung entwickelt viele eigenthümliche Schönheiten. Manche Instrumente sind ganz originell angewandt, z. B. Cello und Fagott bei

Annchen's Scherzen, da man mit beiden doch sonst ganz entgegengesetzte Stimmungen auszudrücken pflegt.

67. Oberon, Oper von K. M. v. Weber. — Fast mit einem schmerzlichen Gefühl gewahrt man, daß die Musik zu dieser Oper, die, wenn man sie zum Erstenmal vernimmt, ungemein hinreißt und ergreift, bei öfterm Anhören verliert, ja bisweilen langweilt. Es mangelt ihr an dramatischer Einheit, die Theile, selbst die schönsten, stehen in keinem Verhältniß zum Ganzen, und man erhält nicht die Gewißheit vom Vorhandensein eines in sich abgeschlossenen Kunstwerks. Künstliche Finale's fehlen gänzlich, und die Charakteristik des Besondern dreht sich häufig nur um Wiederholungen. Deßhalb wird man jedoch nicht verkennen, wie viel Herrliches diese Musik im Einzelnen darbietet. Die Partie der Fatime ist so national, daß man auf die Existenz einer arabischen Musik schwören möchte. Ihre beiden Arien sind unter allen Musikstücken am geistreichsten instrumentirt, und man weiß bei diesen Tönen nicht, hört man das arabische Volkslied von Mödschnun und Leila, oder das Geklingel der Schellen am Halse einer Gazelle, oder den Ruf des Propheten von der Kuppel der Minarets, oder den frommen Gesang einer durch die Wüste ziehenden Karavane. Das orientalische Element dieser Oper tritt überhaupt

am prägnantesten hervor. Die lieblichste Blüthe abendländischer Sinnesart entwickelt sich in Hüon's Arie im 1. Akt. Rezia ist schon mehr deutsch als persisch — beide Völker sollen ja auch, geschichtlichen Forschungen gemäß, einerlei Stammes sein — und fast scheint es unmöglich, daß eine andere, als eine gründliche, deutsche, starke und vollausgebildete Stimme diese Partie zur Befriedigung singen könne. Planché, der bekannte englische Dramaturg, und Herausgeber der Kostüme's Shakspeare'scher Stücke, berechnete seinen Text zunächst für London, und von einem Manne seiner Einsicht war zu erwarten, daß er keinen Fehlgriff thun würde. Die Chöre der Nixen, die anmuthigen Schilderungen des asiatischen Lebens, die Gemälde der See, des Sturms, der Reitung, sind ganz auf das Volk der Insel berechnet. Die poetische Ausführung ist mit Pomp, Scenenwechsel und Reizmitteln aller Art etwas überladen. Den Grundstoff zu dieser Sage lieferte die Bibliothèque bleu, eine Sammlung französischer Romane; aus ihr schöpfte Wieland *) den Stoff zu seinem mit Recht hoch-

*) So gibt die Vorrede zum Text dieser Oper (nach dem Engl. des J. R. Planché von Th. Hell, Dresden 1826) an, Wieland aber nahm den Stoff zu seinem Epos aus dem Romane des Grafen von Tressan, in der Bibliothèque universelle des Romans. — Die

gepriesenen Heldengedichte, das u. A. auch in England durch Sotheby's Uebersetzung allgemein Eingang fand. In England sowohl als in Deutschland benutzte man sofort das Süjet zu einigen, bald vergessenen, Theaterstücken.

68. Othello, Oper von Rossini. — Wie von Rossini's Musik überhaupt, so kann man auch von der zum Othello sagen, sie sei schön, aber charakterlos. Hört man die Ouvertüre, so weiß man in der That nicht, ob man lachen oder weinen soll — lachen über dieses liebliche, weiche und ermunternde Instrumentalkonzert, und weinen über den tollen wahnwitzigen Gegensatz, den es zu dem Inhalt der Oper bildet, über den man doch einige, wenn auch nur entfernte Andeutung in der Einleitungssymphonie erwarten darf. Ein Mord mit Vorbedacht, von einem Mohren aus Eifersucht verübt, macht diesen Inhalt aus, und demgemäß hätte die Ouvertüre wilde Leidenschaft und afrikanische Sinneswuth athmen müssen: statt dessen hören wir ein wollüstiges Oboengeflüster, ein muthwilliges Spiel mit Triolen, und das nämliche anmuthige Kreschendo, das schon im Tankred

---

Franzosen haben von Wieland's Oberon schon fünf Uebertragungen, eine sechste, von dem Baron Holbach, ist 1825 hinzugekommen: sie ist ziemlich treu und in schöner Prosa.

und in der Italienerin in Algier mit süßer Schmeichelei ertönt. — Im ersten Akt findet sich theilweise Bravour, und die Steigerung der Leidenschaft im zweiten wäre meisterhaft zu nennen, zerstörte der Komponist nicht mitunter sein eigenes Werk. So ist die Scene des Fluches, mit begleitendem Chor, groß und vortrefflich, und die Töne der Desdemona wären Goldkörner, wenn eine, sowohl unzeitig als geschmacklos im Moment der höchsten Seelenzerrissenheit angebrachte Passage den durch sie hervorgebrachten Eindruck nicht wieder vernichtete. Der dritte Akt beginnt etwas monoton, doch in dem Gebet und der Romanze liegen erschütternde Laute der weiblichen Mittelstimme, und der Aufschwung der Affekte zum Schluß wird imposant. — Ein Gesammturtheil über diese Oper würde daher ungefähr lauten: sie darf als brav bezeichnet werden, aber Niemand wird ihr einen hochtragischen Charakter vindiciren wollen; einzelne Stellen sind vortrefflich, aber das Ganze entbehrt den Gehalt eines in sich vollendeten Kunstwerks, die matte Deklamation der Recitative kontrastirt sonderbar mit dem Fleiß, den der Komponist auf die Ensembles verwendet, und der bestimmte Ausdruck der letzteren sticht wiederum gegen das süßliche Ausflöten einiger Soli's nachtheilig ab. Will man an den Shakspeare'schen Othello denken, so ist der Text unter der

Kritik, und verhält sich zu diesem nicht einmal wie Grüneberger zu Kapwein. Da aber ein gebildeter Zuhörer bei einer Vorstellung dieser Oper den Shakspeare nun einmal nicht leicht aus dem Kopfe kriegen wird, so thun die Schauspieler wohl daran, die Idee dieser Tragödie mimisch wiederzugeben, und wenigsteus die äußeren Umrisse ihrer großen Charaktere zu entwerfen.

69. Die Braut, Oper von Auber. — Ich halte diese Oper für eine der kleinlichsten, die Auber geschrieben. Scheint es doch beinah, als wolle sich derselbe zum Komponisten des Nothzwangs konstituiren; in allen Dichtungen, die er zu komponiren übernimmt, im Schnee, Maurer und Schlosser, in der Leokadia und in der Braut, ist es der physische Sinn, der seine Muse zu Tönen begeistert, wodurch er unser sittliches Schönheitsgefühl nicht selten tangirt. Selbst in der Stummen von Portici, einem Werk, das Auber'n mehr ehrt als seine übrigen Opern zusammengenommen, ist die sündhafte Verführung eines stummen Mädchens der tragische Pol der Handlung. Was freilich dem Dichter zunächst zur Last fällt, entadelt doch auch den Komponisten, der keine bessere Wahl unter den zu komponirenden Texten vorzunehmen weiß. Der Text zur Braut (von Scribe) ist ein lüsternes Intriguenspiel aus der niedern Region der Welt der Putzmacherinnen, worin

sich eine gewisse prosaische Rusticität hinter dem Deckmantel verschmitzter Anspielungen, in deren Ausmalung man den gewandten Scribe erkennt, sich nicht ganz zu verbergen weiß. Für Leichtigkeit der Versifikation und Melodie der Worte ist bei Scribe immer leicht gesorgt; und Wer wollte nicht anerkennen, daß Auber mit seinen musikalischen Melodien ebenfalls stets leichtes Spiel habe? Auch die Musik zur Braut ist leicht, dünn, fließend, manchmal höchst reizend, aber noch öfter abgenutzt, kopirt, Ton der Erinnerung, und mitunter gemein. Aus den artigsten Stellen ist die Ouvertüre artig ineinander geflossen. Von den einzelnen Nummern hebe ich einen Kanon, und das Gebet Henriettens, als das Ausgezeichnetste hervor. Auch die Runde der Nachtwache, die Romanze, das erste Duett im 3. Akt, das Abschiedsduett zwischen Henrietten und dem Tapezirer, der Tyrolergesang, sind verdienstvolle Arbeiten, wovon einige äußerst schwierig.

70. Die diebische Elster, Oper von Rossini. — Das Süjet dieses etwas verrufenen Werkes fußt auf einer Begebenheit, die sich in Frankreich wirklich zugetragen hat. *) Eine

*) Für Diejenigen, die die Möglichkeit des Vorfalls in Zweifel ziehen, bemerke ich, daß eine ganz ähnliche

Elster stiehlt einiges Silberzeug, ein Dienstmädchen kommt in den Verdacht der Entwendung, und wird, da alle Umstände für ihre Schuld sprechen, zum Tode verurtheilt und hingerichtet. Erst, nachdem das Urtheil vollzogen, entdeckt man, wer der Thäter gewesen. Aus diesem undramatischen Kriminalprozeß schufen die Franzosen ein Schauspiel, das, unter dem Titel: La pie voleuse ou la servante de Palaisau, in Frankreich häufig gegeben wird und auch den Deutschen durch eine Uebersetzung bekannt geworden ist. Der Text zur Rossini'schen Oper ist nur eine Verschlechterung jenes Drama's, mit einer kleinen Zuthat von Buffonerie und nachdem der Schluß zum Behuf der Opernrequisite umgeändert worden. Castil-Blaze, »der Agamemnon aller Arrangeurs,« wie ihn die Franzosen nennen, hat sowohl den Text der diebischen Elster als den zum Barbier von Sevilla in's Französische übersetzt. Seiner Uebertragung der erstern Oper ist die deutsche Verarbeitung (von Joseph Ritter v. Seyfried) nachgemodelt. — Rossini äußerte einst zu London, er halte die diebische Elster für sein bestes Werk, das Sujet sey anziehender als irgend eines seiner übrigen Opern,

---

Begebenheit in der ältern westphälischen Landesgeschichte erzählt wird. S. Hermione (Hamm 1827), Nro. 39. Abth. II.: Graf Johann v. Ritberg, Erzählung aus dem Jahr 1557 von F. Coffmann.

und mache den meisten dramatischen Effekt. Man ersieht hieraus, wie sich berühmte Meister über ihre eigenen Produktionen täuschen können. Rossini's Hauptfehler: Charakterlosigkeit, tritt nirgend so grell hervor, wie in den Schattencharakteren dieser Oper. Daß Ninette, eine zum Tode verurtheilte Unschuldige, mit jenen berüchtigten Walzerbewegungen zu Grabe geleitet wird, ist oft genug gerügt und bespöttelt worden. Der Charakter des Oberrichters ist Tücke, Verschlagenheit und Bosheit; die Musik dieser Partie aber liegt durchaus im Komischen, und ein schwerfälliger Bösewicht muß in hüpfenden Rhythmen in einem tragikomischen Zwittergesang um seine »Mamsell Ninette« tändeln. Ein Bassist hat mit der Aufgabe, die in dieser Rolle liegt, seine liebe Noth. In der Rolle des Gianetto liegen einige vortreffliche Momente. Im Charakter des Fernando Villabella findet sich ein Gemisch von soldatischem und weichlichen Wesen, das nicht angenehm wirkt. Unter den Rollen, die nicht zu den ersten gehören, ist die des Pippo am konsequentesten, anziehendsten und ebenmäßigsten durchgeführt. Sein Duett mit Ninette im Kerker hat den ganzen Wohllaut der Rossini'schen Sentimentalität Interesse anzuregen, vermag diese Oper nun einmal nicht: wo sie gefällt, knüpft sich dieß lediglich an ihre forttrillernde Behaglichkeit und an den unaufhaltsamen Ohrkitzel ihres Instrumen-

talgewirbels. Sie ist dabei eben so schwierig als mittelmäßig. Alle ihre Vorzüge und Mängel sind schon in der Ouvertüre angedeutet, in welcher Becken und Trommel, nimmt man auf den Gegenstand der Oper Rücksicht, eine höchst possenhafte Rolle spielen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

H. HEINRICH
Buchbinderei
Rottenburg/L

Rousseau, Johann Baptist,

Kunststudien

München 1834

L.eleg.g. 352 s

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574571-5